Janet Malcolm

La mujer en silencio

Sylvia Plath & Ted Hughes

gedisa_cult·

40 aniversario
1977 - 2017

gedisa_cult·

Queremos celebrar nuestros 40 años de labor independiente y comprometida con el pensamiento crítico compartiendo con el público lector una serie conmemorativa especial y limitada.

Gedisa_cult· es el resultado de una cuidadosa selección de ocho obras que pertenecen a nuestro fondo y que han marcado tendencias y conceptos teóricos fundamentales en ámbito de las ciencias humanas y sociales.

Esta serie nace con el propósito de agradecer a los lectores que han confiado en nosotros a lo largo de cuatro décadas y rendir homenaje a los autores que nos han permitido construir un sólido y prestigioso catálogo –que cuenta hoy en día con más de 1.500 títulos–. Asimismo, el lanzamiento de Gedisa_cult· ofrece la ocasión para reconocer la excelente labor de libreros, bibliotecarios, distribuidores y todos aquellos actores que han intervenido en el proceso de difusión de nuestras publicaciones tanto en España como en América Latina –territorio en el que la editorial ha sabido consolidar una presencia activa en el sector cultural y académico–.

Gedisa_cult· pone al alcance de nuestros fieles lectores una reedición de obras imprescindibles y, al mismo tiempo, intenta cautivar a las nuevas generaciones que se interesan por los clásicos y las obras del acervo cultural e intelectual. Un regalo para todo lector inquieto, dispuesto a disfrutar de un buen libro y de calidad entre la vorágine de las novedades y más allá de los *best sellers*.

El Editor

40 aniversario
1977 - 2017

Títulos de Gedisa_cult·

Pensar / Clasificar
George Perec

Los intelectuales en la Edad Media
Jacques LeGoff

Los no lugares
Marc Augé

La mujer en silencio
Janet Malcolm

Hombres en tiempos de oscuridad
Hannah Arendt

El estado oculto de la salud
Hans-Georg Gadamer

El orden de los libros
Nueva edición actualizada
Roger Chartier

Cocina, cuisine *y clase*
Jack Goody

LA MUJER EN SILENCIO

Sylvia Plath & Ted Hughes

Janet Malcolm

Traducción de Mariano Antolín Rato

gedisa
editorial

Título del original en inglés:
The Silent Woman. Sylvia Plath and Ted Hughes
© 1993, 1994 by Janet Malcolm
Published in the United States by Vintage Books, a division of Random House of Canada Limited, Toronto.
Originally Published in hardcover by Alfred A. Knopf, Inc., New York, in 1994.
Originally Published, in different form, in The New Yorker

© de la traducción: Mariano Antolín Rato, 20013

Diseño de cubierta: Enric Jardí

Edición conmemorativa, marzo de 2017, Barcelona

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano.

© Editorial Gedisa, S. A.
Av. Tibidabo, 12, 1o.
08022, Barcelona, España
Tel. 93 253 09 04
gedisa@gedisa.com
www.gedisa.com

ISBN: 978-84-18193-80-4

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma.

A Gardner

Nota del traductor: Ramón Buenaventura, excelente traductor de *Ariel* (Hiperión, Madrid, 1985) me puso sobre la pista de otros textos de Sylvia Plath aparecidos en España, que también he consultado –aunque no siempre me he atenido a las soluciones que ofrecen–: *Diarios*, versión de José Luis López Muñoz (Alianza, Madrid, 1996), y *Cartas a mi madre*, versión de M. Abelló y M. Bofill (Mondadori, Barcelona, 2000).

El que informa y del que se informa deben entender debida y equitativamente que llevan su vida en las manos. Hay secretos íntimos y callados; que la criatura perseguida los guarde cuando menos con la mitad de la aplicación con la que el amor al deporte –o llámeselo el sentido histórico– hace que los guarde el investigador. Han dejado demasiado a cargo del hombre natural, instintivo; pero serán el doble de efectivos después de que se comience a observar que pueden ocupar su puesto entre los logros de la civilización. Entonces el juego será limpio y las dos fuerzas estarán cara a cara; será «a cada cual lo que le corresponda», y el resultado más logrado corresponderá al más insistente. Entonces la astucia del que pregunta, envenenada con la resistencia, superará en sutileza y ferocidad cualquier cosa que podamos concebir hoy, y la pálida víctima prevenida, con todos los caminos cerrados, todos los papeles quemados y todas las cartas sin responder, resistirá, en la torre del arte, el granito invulnerable, sin hacer ni una salida, el asedio de todos los años.

HENRY JAMES, «George Sand» (1897).

Liz Taylor le ha quitado Eddie Fisher a Debbie Reynolds, que aparece con aspecto de querubín, cara redonda, aire de engañada, rulos y bata de andar por casa; con el cadáver de Mike Todd apenas frío. ¿Qué raro que estos acontecimientos le afecten tanto a una. ¿Por qué? ¿Analogías?

SYLVIA PLATH, *Diarios*, 2 de septiembre de 1958.

PRIMERA PARTE

I

Ted Hughes escribió dos versiones de su prólogo a los *Diarios de Sylvia Plath*, una selección de los diarios comprendidos entre los años 1950 y 1962. La primera versión (la que apareció en el libro, publicado en 1982), es un breve escrito lírico construido en torno a un solo tema blakeano –el tema de un «auténtico yo» de Plath que finalmente emergió entre sus «falsos yoes» en guerra y encontró triunfante expresión en los poemas de *Ariel,* que fueron escritos en el último medio año de su vida y son la única razón de su fama poética–. En opinión de Hughes, los otros escritos de Plath –los relatos breves que escribió con tanto empeño y envió, en su mayor parte sin éxito, a revistas conocidas; su novela, *La campana de cristal*; sus cartas; sus poemas de aprendizaje, publicados en su primer libro, *El coloso*– «fueron como impurezas expulsadas en las diversas etapas de su transformación íntima, subproductos de su trabajo interior». Escribe sobre un momento especialmente premonitorio:

> Aunque compartí con ella todos los días durante seis años, y raramente nos separamos por espacio de más de dos o tres horas, nunca la vi mostrar su auténtico yo a nadie; a no ser, quizá, en los tres últimos meses de su vida.
>
> Su yo auténtico se había manifestado en su escritura, sólo por un momento, tres años antes, y cuando lo oí –el yo con el que me había casado,

> después de todo, y con el que vivía y al que conocía bien– en aquel breve momento, tres versos recitados mientras atravesaba un umbral, me di cuenta de que lo que yo siempre había sentido que debía pasar, estaba empezado a pasar, que su yo auténtico, que era el de la auténtica poeta, hablaría ahora por sí mismo, desprendiéndose de todos aquellos yoes menores y artificiales que hasta entonces habían monopolizado sus palabras. Fue como si, súbitamente, un mudo empezara a hablar.

Hughes continúa diciendo: «Cuando un yo auténtico descubre el lenguaje, y consigue hablar, sin duda se trata de un acontecimiento deslumbrante». No obstante, como los poemas de *Ariel* revelan poco sobre las «circunstancias accesorias o el crucial drama interior» que los produjeron, Hughes se interrumpe para reflexionar que «tal vez sea esa misma falta de detalles circunstanciales lo que ha provocado las fantasías desbocadas proyectadas por otros en nombre de Sylvia Plath». La publicación de los diarios, según él, probablemente hará que algunas de esas fantasías queden enterradas, aunque él no considera cómo sucederá eso; solamente señala que recogen la «lucha día a día con sus yoes en guerra» de Plath, y deben quedar aparte de la caracterización conjunta de lo que escribió en prosa como «productos de desecho». Hughes termina las tres páginas de su escrito con una revelación que resulta tan inesperada y tan brusca que su significación no se percibe de inmediato:

> Los diarios existen en diversos cuadernos y puñados de páginas sueltas. Esta selección contiene quizá una tercera parte del total, que en la actualidad está en la Biblioteca Neilson del Smith College. Dos cuadernos más sobrevivieron durante algún tiempo, libros de cuentas de lomo marrón, como el volumen de 1957-1959, y Sylvia continuó haciendo anotaciones en ellos desde finales de 1959 hasta tres días antes de su muerte. El último de ellos contenía textos de varios meses, y lo destruí porque no quería que sus hijos tuvieran que leerlo (en aquella época yo consideraba el olvido como parte esencial de la supervivencia). El otro desapareció.

La segunda versión del prólogo, publicada en *Grand Street*, en 1982 y, tres años después, en una antología de escritos sobre Plath titulada *Ariel Ascending* [La importancia de *Ariel*], preparada por Paul Alexander, es considerablemente más extensa, opaca y compleja; no está escrita con la elegante y sencilla sutileza de la primera versión. Es como si Hughes hubiera considerado que su primera versión era uno de esos intentos excesivamente elementales y un tanto falsos que el escritor debe hacer como parte necesaria del descubrimiento de lo que quiere decir. (Incluso se la podría llamar una eliminación de impurezas.) En este segundo prólogo Hughes lleva su revelación sobre los diarios perdidos al mismo comienzo:

> Los diarios de Sylvia Plath existen en diversos cuadernos y puñados de páginas sueltas, y la selección publicada aquí contiene aproximadamente una tercera parte del total. Los otros dos cuadernos sobrevivieron durante algún tiempo después de su muerte. Continuaban donde se interrumpen las anotaciones que sobrevivieron, a finales de 1959, y cubrían los tres últimos años de su vida. El segundo de esos dos cuadernos fue destruido por su marido, porque no quería que sus hijos lo tuvieran que leer (en aquella época él consideraba el olvido como parte esencial de la supervivencia). El anterior desapareció más recientemente (y todavía puede, presumiblemente, reaparecer).

Observamos que Hughes ha hecho dos cambios. En uno abriga la esperanza de que el diario que «desapareció» pueda finalmente reaparecer (dando origen a la especulación de que el diario esté, en realidad, y puede que siempre lo haya estado, en sus manos). En el otro, y más crucial cambio, él mismo ha desaparecido: «Lo destruí» ahora se convierte en «su marido lo destruyó». Hughes ya no puede mantener la ficción –que se cierne sobre todo escrito autobiográfico– de que la persona que escribe y la persona de la que se escribe son una sola entidad de una pieza. En su segundo prólogo Hughes necesita manifestar que es consciente de la discontinuidad entre el yo que observa y el observado: el yo observado («su marido») representa los intereses de

los hijos de los Hughes, que deben ser protegidos de un conocimiento destructivo, mientras que el yo que observa –al que llamaremos «nosotros», como en «no podemos evitar preguntarnos si los diarios perdidos de sus últimos tres años no serán la parte más importante»– representa los intereses del lector, que quiere entender la relación entre los poemas de *Ariel* y la vida de la poeta. La publicación de los diarios de Plath se llevó a cabo sin duda para aclarar esa relación. Pero la acción destructora de «su marido» ha convertido la empresa en una especie de burla, pues los propios diarios que arrojarían luz sobre los poemas de *Ariel* –los diarios escritos mientras se componían los poemas– son precisamente los destruidos y perdidos. Ése es el enigma que debe resolver Hughes en su segundo prólogo, y es por lo que, con una sinceridad desamparada (que un lector poco comprensivo puede confundir con una forma de escurrir el bulto), se ha dividido a sí mismo –uno podría incluso decir que se ha perdido a sí mismo– en los dos yoes, ninguno de ellos «auténtico» o «falso», que alegorizan lo insostenible de su postura como encargado de la edición y simultáneamente como destructor.

Durante el segundo prólogo Hughes realiza una especie de escape propio de Houdini del baúl en el que se había metido y dentro del que lo arrojaron al río. Cuando escribe sobre el proceso de renacimiento psicológico, misterioso, urgente, herméticamente sellado, que se produce en el interior de Plath, del que proceden los poemas de *Ariel* y para el que son clave los diarios que han sobrevivido, los papeles enfrentados del marido destructor y del incómodo preparador de la edición pierden terreno. Las discordantes denominaciones de «su marido» y «nosotros» cada vez se oyen con menor frecuencia, y una nueva figura, una inteligencia crítica serena, interviene en su escrito y se ocupa con seguridad de sus objetivos, atrayéndonos con la interesante, divertida narración de la emergencia poética de Plath. Hacia el final del escrito, el problema de los diarios perdidos es un punto del lejano horizonte. Hughes ha sido capaz de llevarnos lejos de ese problema porque nos ha hecho pasar sobre él. Cuando hizo su confesión al final de su primera versión, era como si de pronto hubiera aparta-

do un pedrusco infranqueable del sendero del lector. Al comienzo de su segunda versión, con el pedrusco en su sitio, es capaz de proponer métodos para rodearlo: reconocer la dificultad, resistir la tentación de minimizarla, hacerse a un lado.

La vida, como todos sabemos, no consigue ofrecer–como hace el arte– una segunda (y una tercera y una trigésima) oportunidad de enfrentarse con un problema, pero la historia de Ted Hughes parece estar inusualmente desprovista de los momentos de compasión que a uno le permiten deshacer o rehacer sus acciones y así considerar que la vida no es absolutamente trágica. La posibilidad, la que fuera, de que Hughes no hiciera o rehiciera cosas en su relación con Sylvia Plath, le fue arrebatada cuando ella se suicidó en febrero de 1963, al meter la cabeza en un horno de gas mientras sus dos hijitos dormían en una habitación cercana, que ella había aislado herméticamente de los escapes de gas, y donde había dejado tazas de leche y un plato con pan para que los encontrasen cuando se despertaran. Plath y Hughes no estaban viviendo juntos en el momento de la muerte de ella. Llevaban seis años casados –en el momento de su muerte ella tenía treinta años y él treinta y dos– y se habían separado el otoño anterior de modo turbulento. Había otra mujer. Es una situación en la que se encuentran muchas parejas de casados jóvenes –en la que quizá se encuentren más parejas de las que no–, pero es una situación que habitualmente no dura: la pareja o bien vuelve a conectar o se deshace. La vida sigue. El dolor, la amargura y la espantosa inquietud y la culpabilidad por cuestiones sexuales disminuye y desaparece. Las personas se hacen mayores. Se perdonan a sí mismas y se perdonan una a la otra, e incluso pueden llegar a comprender que se perdonan a sí mismas y perdonan a la otra debido a que se trató de una cuestión de jóvenes.

Pero una persona que muere a los treinta años en pleno desconcierto de una separación, permanece fija para siempre en ese desconcierto. Para los lectores de su poesía y de su biografía, Sylvia Plath siempre será joven y estará enfurecida debido a la infidelidad de Hughes. Nunca alcanzará la edad en que los tumultos de la juventud puedan ser vistos

con una cierta comprensión, triste, sí, pero sin ira ni ansias de venganza. Ted Hughes ha alcanzado esa edad –la alcanzó hace algún tiempo– pero la fama póstuma de Plath y la fascinación pública con la historia de su vida le han arrebatado la paz que trae consigo la edad. Dado que él formaba parte de esa vida –es la figura más interesante de ella durante sus seis años finales–, también permanece fijo en el caos y la confusión de su último período. Como Prometeo, cuyo hígado devorado se reconstituía diariamente para que diariamente se lo pudieran volver a devorar, Hughes ha tenido que contemplar cómo se cebaban sobre su yo de juventud biógrafos, estudiosos, críticos, autores de artículos y periodistas de diarios. Extraños, que según Hughes no saben nada de su matrimonio con Plath, escriben con autoridad de propietarios. «Espero que cada uno de nosotros sea dueño de los hechos de su propia vida» –escribió Hughes en una carta al diario *Independent* en abril de 1989, cuando se había sentido molesto por un artículo especialmente indiscreto–. Pero, claro está, como sabe cualquiera que haya oído alguna vez un chismorreo, en absoluto somos «dueños» de los hechos de nuestra vida. Esta propiedad se nos va de las manos al nacer, en el momento en que nos observan por primera vez. Los órganos de publicidad que han proliferado en nuestra época sólo son una extensión y magnificación del entrometimiento fundamental e incorregible de la sociedad. Según ellos desearían, cualquiera debería aceptar que sus asuntos sean asuntos de todos. El concepto de intimidad es una especie de pantalla con la que se oculta el hecho de que no es posible tener casi ninguna intimidad en un universo social. En cualquier enfrentamiento entre el inviolable derecho de lo público a distraer la atención y un deseo individual a ser dejado en paz, lo público casi siempre se impone. Después de que hayamos muerto, se olvida la simulación de que en cierto modo podemos protegernos contra la malicia irreflexiva del mundo. El brazo de la ley que supuestamente protege nuestro nombre contra el libelo y la calumnia nos abandona con indiferencia. Los muertos no pueden defenderse de la calumnia y del libelo. Carecen de recursos legales.

La biografía es el medio por el cual los secretos que aún queden de los muertos que son famosos les son arrebatados y se ofrecen a la vista del mundo. Cuando trabaja, el biógrafo es, en efecto, como un ladrón profesional, que irrumpe en la casa, rebusca en determinados cajones que tiene buenos motivos para creer que contienen joyas y dinero, y se marcha triunfante con su botín. El voyeurismo y la indiscreción que sirven de acicate tanto a los escritores como a los lectores de biografías, quedan difuminados por un aparato de erudición destinado a proporcionar a la empresa una apariencia de amabilidad y solidez propia de un banco. Se presenta al biógrafo casi como una especie de benefactor. Se considera que ha sacrificado años de su vida a su tarea, sentado incansablemente en archivos y bibliotecas y manteniendo pacientemente entrevistas con los testigos. No existe distancia que no recorra, y cuanto el libro más refleje de su trabajo, el lector más creerá que está teniendo una experiencia literaria elevada, en lugar de simplemente escuchando chismes y leyendo el correo de otra persona. Raramente se reconoce la naturaleza transgresora de la biografía, pero ésa es la única explicación del estatuto de la biografía como género popular. La asombrosa tolerancia del lector (algo que no ampliaría a una novela escrita la mitad de mal que la mayoría de las biografías) sólo tiene sentido cuando la vemos como una especie de connivencia entre él y el biógrafo en un excitante compromiso prohibido: van los dos juntos de puntillas por el pasillo, se detienen a la puerta del dormitorio y tratan de atisbar por la cerradura.

Con todo, de vez en cuando, aparece una biografía que extrañamente desagrada al público. Algo hace que el lector le dé la espalda al escritor y se niegue a acompañarle pasillo adelante. Lo que habitualmente ha oído el lector en el texto –lo que le ha alertado del peligro– es el sonido de la duda, el sonido de una grieta que se abre en el muro de la confianza en sí mismo del propio biógrafo. Lo mismo que un ladrón no debería detenerse a discutir con su cómplice sobre las ventajas y los inconvenientes del robo mientras está forzando una cerradura, el biógrafo no debería introducir dudas sobre la legitimidad de la

empresa biográfica. El público al que le gustan las biografías no quiere oír que la biografía es un género fallido. Prefiere creer que ciertos biógrafos no son buena gente.

Eso es lo que le pasó a Anne Stevenson, autora de una biografía de Sylvia Plath titulada *Bitter Fame* [Fama amarga], que es con mucho la más inteligente, y la única estéticamente satisfactoria, de las cinco biografías de Plath escritas hasta la fecha. Las otras cuatro son: *Sylvia Plath: Method and Madness* [Sylvia Plath: Método y locura], 1976, de Edward Butsher; *Sylvia Plath: A Biography* [Sylvia Plath: Biografía], 1987, de Linda Wagner-Martin; *The Death and Life of Sylvia Plath* [Muerte y vida de Sylvia Plath], 1991, de Ronald Hayman; y *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath* [Magia en bruto: Biografía de Sylvia Plath], 1991, de Paul Alexander. En el libro de Stevenson, que se publicó en 1989, el agrietarse del muro resultaba demasiado audible. *Bitter Fame* fue atacado brutalmente, y la propia Anne Stevenson puesta en la picota; el libro se hizo conocido y sigue siendo conocido en el mundo de Plath como un libro «mal intencionado». La fechoría que no se le podía perdonar a Stevenson era la duda ante el ojo de la cerradura. «Cualquier biografía de Sylvia Plath escrita durante la época en que aún viven su familia y amigos debe tener en consideración la vulnerabilidad de éstos, aunque el conjunto sufra debido a ello», escribió Stevenson en el prefacio. Se trata de una observación notable –en realidad, completamente subversiva– para que la haga un biógrafo. ¡Tener en consideración la vulnerabilidad! ¡Mostrar escrúpulos! ¡Evitar sentimientos! ¡No llegar tan lejos como uno puede! ¿En qué está pensando esa mujer? La obligación del biógrafo, como la del periodista, es satisfacer la curiosidad del lector, no ponerle límites. Se supone que va a ir en busca de lo esperado y traerlo: se trata de los secretos malévolos que han ardido silenciosamente en archivos y bibliotecas y en las mentes de contemporáneos que han estado esperando el momento oportuno, esperando a que el biógrafo llamara a su puerta. Algunos de los secretos son difíciles de sacar a la luz, y otros, celosamente guardados por los parientes, son incluso imposibles de alcanzar. Los parientes son los ene-

migos naturales del biógrafo; son como las tribus hostiles que encuentra un explorador y a las que debe someter despiadadamente para apoderarse de su territorio. Si los parientes se comportan igual que tribus amigas, como hacen ocasionalmente –si proponen cooperar con el biógrafo, incluso hasta el punto de hacer que sea el «oficial» o «autorizado»– el biógrafo todavía tiene que imponer su autoridad y pavonearse para demostrar que él es el gran hombre blanco y ellos sólo unos salvajes desnudos. Así, por ejemplo, cuando Bernard Crick aceptó ser el biógrafo autorizado de George Orwell, antes tuvo que poner ritualmente de rodillas a la viuda de Orwell. «Ella estuvo de acuerdo con mi inflexible exigencia de que, además de tener acceso completo a los documentos, yo debería contar con una renuncia absoluta y sin condiciones a los derechos de autor para así poder citar y escribir lo que quisiera. Eran unas condiciones duras, aunque las únicas en las que, creo, debería y podría realizarse una biografía contemporánea», escribe Crick con orgullo en un trabajo titulado «Sobre las dificultades de escribir biografías en general y la de Orwell en particular». Cuando Sonia Orwell leyó fragmentos del manuscrito de Crick y se dio cuenta del poco valor de las baratijas por las que había vendido su territorio (su fantasía de que Crick veía a Orwell exactamente como lo veía ella, y consideraba su matrimonio con Orwell exactamente como lo consideraba ella), trató de rescindir el contrato. No pudo hacerlo, claro. La postura de Crick es un modelo de rectitud biográfica. Las «condiciones duras» que puso él son la garantía de calidad para el lector, como lo son las condiciones fijadas por la Food and Drug Administration [Dirección general de sanidad]. Aseguran al lector que recibe algo puro y completo, no algo que ha sido desnaturalizado.

Cuando llegó la biografía de Anne Stevenson, parecía un producto defectuoso. El envoltorio estaba empezando a deshacerse, la etiqueta tenía un aspecto raro, y en la parte superior del frasco el precinto se había resquebrajado. Además de la extraña observación sobre lo incompleto que intencionadamente iba a quedar el libro, en la primera página había una nota de la autora con un aspecto de lo más sospe-

choso. «Al escribir esta biografía, he recibido gran ayuda de Olwyn Hughes», decía Stevenson. (Olwyn Hughes es la hermana mayor de Ted Hughes y la antigua agente literaria del legado de Plath.) «La contribución de Ms. Hughes al texto ha hecho que éste sea casi una obra de doble autoría. Estoy particularmente agradecida por el trabajo que hizo en los cuatro últimos capítulos del libro y en los poemas de *Ariel* del otoño de 1962.» La nota terminaba con un asterisco que remitía a una nota a pie de página que citaba exactamente en qué poemas había trabajado Olwyn Hughes. Como si todo eso no fuera suficiente, la nota de la autora del libro publicado difería de la nota de la autora de las galeradas enviadas a la crítica, que decía: «Esta biografía de Sylvia Plath es el resultado de un diálogo de tres años entre la autora y Olwyn Hughes, agente del legado de Plath. Ms. Hughes ha contribuido en el texto con tal libertad que éste es en realidad un trabajo de autoría conjunta».

Aparentemente Anne Stevenson no había sometido a los nativos, sino que éstos la habían capturado, sometiéndola a sabe Dios qué torturas. El libro con el que finalmente volvió andando con paso inseguro a la civilización fue repudiado como una muestra de propaganda nativa sin ningún valor, en lugar de la obra «veraz» y «objetiva» que debería haber sido. Se consideraba que Ted y Olwyn Hughes se sirvieron de ella para presentar su versión de las relaciones de Ted Hughes con Plath. Hughes se ha mostrado extremadamente reticente en lo que se refiere a su vida con Plath; no ha escrito memorias, no concede entrevistas, sus escritos sobre la obra de ella (en varias introducciones a volúmenes de poesía y prosa de Sylvia Plath) tratan siempre de la obra, y sólo se refieren a la biografía cuando ésta se relaciona con la obra. Evidentemente a nadie se le ocurrió que, si en realidad Hughes estaba hablando de su matrimonio con Plath a través de Stevenson, eso añadiría valor a la biografía, no lo disminuiría.

II

Cuando leí por primera vez *Bitter Fame*, a finales del verano de 1989, no sabía nada del ambiente cargado que lo rodeaba, ni me impulsaba ningún interés especial por Sylvia Plath. El libro me lo había mandado su editor, y lo que suscitó mi interés fue el nombre de Anne Stevenson. Anne había sido compañera de estudios mía en la Universidad de Michigan durante los años cincuenta. Iba a un curso por delante del mío, y no la traté, pero me había fijado en ella, pues era hija de un profesor de filosofía eminente y conocido, y una chica que se movía en los círculos artísticos –escribía poemas que aparecieron en *Generation*, la revista literaria de la universidad, y había ganado el premio Hopwood, un premio literario serio–. Una vez me la habían señalado en la calle: delgada y guapa, envuelta en un inquietante aire de intensidad y pasión, gesticuladora, rodeada de chicos de aspecto interesante. En aquella época yo admiraba muchísimo los círculos artísticos, y Anne Stevenson era una de las figuras que resplandecían con una incandescencia especial en mi imaginación. Parecía encarnar y haber conseguido de modo natural todas las cualidades románticas que anhelábamos yo y mis pusilánimes compañeros en rebeldía contra la insipidez de los años de Eisenhower, mientras con la inexperiencia propia de la edad, y en su mayor parte sin éxito, intentábamos vivir nuestras fantasías de inconformismo. Con los años, vi que Anne conseguía el éxito literario hacia el que se había encaminado en Michigan. Yo también había empezado a escribir, pero no la envidiaba ni me sentía su competidora: estaba en una esfera diferente, un lugar más alto, casi sagrado –la estratosfera de la poesía–. Por otra parte, se había casado con un inglés y trasladado a Inglaterra –la Inglaterra de E. M. Foster, G. B. Shaw, Max Beerbohm, Virginia Woolf, Lytton Strachey, Henry James, T. S. Eliot, D. H. Lawrence–, y eso bastó para que se fijara con mayor firmeza en mi imaginación como una figura de romance literario. Cuando, a mediados de los años setenta, leí el poema de Anne que

constituía por sí mismo todo el libro, *Correspondences* [Correspondencias], una especie de novela epistolar, una crónica de tranquila (y a veces no tan tranquila) desesperación doméstica sobre varias generaciones, mi vaga admiración encontró un objeto sobre el que afirmarse. El libro demostraba que Anne no sólo era una poeta de llamativo talento técnico, sino una mujer que había vivido y podía hablar sobre sus encuentros con lo real con una voz de mujer inflexible, moderna. (También la podía modular con los tonos más suaves del pensamiento moral del siglo XIX.)

Pasaron los años, y un día apareció un poema de Anne Stevenson en el *Times Literary Supplement* que se titulaba «A Legacy: On My Fiftieth Birthday» [Herencia: En mi quincuagésimo cumpleaños]. Ahora Anne era una gran dama de las letras. Su poema estaba lleno de poetas, editores, críticos, amigos, niños y perros, y su tono de alusión íntima evocaba una sociedad de personas extraordinarias que se reunían en sus resplandecientes casas y hablaban de literatura e ideas con unas tranquilas y agradables voces inglesas. Consideré brevemente mandarle a Anne una nota de felicitación e identificarme como una antigua compañera de Michigan –y no lo hice–. Su círculo social parecía demasiado cerrado, autosuficiente.

Pasaron más años en los que no oí de Anne Stevenson ni pensé en ella; entonces *Bitter Fame* volvió a traerla a la vida de mi imaginación. Leí los primeros capítulos sobre los años de infancia, adolescencia y universidad de Plath con punzadas de pesaroso reconocimiento –las tres éramos casi de la misma edad– y con cierta sorpresa ante la precisión y autoridad de la evocación de Anne de lo que había significado ser jóvenes en el Estados Unidos de la década del cincuenta. ¿Cómo sabía Anne sobre eso? Yo la había situado muy por encima y mucho más allá de las vergüenzas, humillaciones e hipocresías en las que el resto de nosotros estábamos impotentemente sumidos. Era evidente que ella conocía perfectamente aquel ambiente. «Los adolescentes norteamericanos de clase media de los años cincuenta estaban sometidos a un asombroso código de frustración sexual», escribe, y continúa:

> A las chicas les estaba permitido todo en cuestiones de intimidad excepto la única cosa que tales intimidades pretendían provocar. Dentro del ritual de la experiencia sexual, los dos miembros de la pareja admitían que «salir» era algo como esto: charla preliminar y formalizada inspección mutua que llevaba a bailar, lo que muchas veces llevaba a «besuqueos», que –siguiendo con el continuo progreso– concluía con la casi masturbación del «magreo» en el sofá familiar, o, cuando las condiciones económicas más desahogadas lo permitían, en el asiento trasero de un coche. Muy ocasionalmente podía tener lugar, inadvertidamente, la relación sexual completa; pero como regla, si los miembros de la pareja estudiaban en el mismo centro o se consideraban sujetos a las mismas presiones morales, paraban justo antes de llegar a eso.

Cuando escribe de cómo Plath, en su último curso en el Smith College, pasó audazmente del magreo a acostarse con sus novios, y engañó a su madre sobre sus actividades, Anne se ve inclinada a observar: «Muchas mujeres que, como yo misma, éramos estudiantes en Estados Unidos en la década de los cincuenta recordarán duplicidades de ese tipo. El doble patrón de Sylvia era bastante usual, como lo era el papel aceptable que asumía en las cartas a su madre. Mis propias cartas de la época a casa no eran distintas».

Los primeros capítulos de *Bitter Fame* me devolvieron a un período cuyo recuerdo todavía me resulta problemático, precisamente porque la duplicidad estaba intensamente integrada en su tejido. Nos habíamos hecho tan adictos al engaño, que mentíamos a nuestros padres, nos mentíamos entre nosotros y nos mentíamos a nosotros mismos. Fuimos una generación intranquila, que nunca miraba a los ojos. Sólo unos pocos de nosotros fueron capaces de ver qué era lo que nos pasaba. Cuando Ted Hughes escribe sobre la lucha del «auténtico yo» de Plath por imponerse al falso, probablemente está escribiendo sobre una crisis histórica, además de personal. En Estados Unidos, el siglo XIX sólo llegó a su final en la década del sesenta; la desesperada simulación de que las dos guerras mundiales habían dejado el mundo tan igual como lo había dejado la guerra de los boers, finalmente quedó

al desnudo debido a la revolución sexual, el movimiento de las mujeres, el movimiento por los derechos civiles, el movimiento ecologista, las protestas contra la guerra de Vietnam. Sylvia Plath, Anne Stevenson y yo nos hicimos mayores en el período en que la necesidad de mantener la simulación era especialmente intensa: nadie estaba preparado –y los que menos los soldados que volvían tan conmocionados– a enfrentarse con el mundo después de Hiroshima y Auschwitz. Al final de su vida, Plath se parecía, con una constancia turbadora, a la Gorgona: sus últimos poemas nombran e invocan la bomba y los campos de exterminio. Era capaz –había sido elegida para ello– de enfrentarse a algo de lo que la mayoría nos apartábamos asustados. «¡Por Dios, deja de estar *asustada* de todo, Madre!», escribió a Aurelia Plath en octubre de 1962. «Una palabra sí y otra no de tu carta es "asustada".» En la misma carta decía:

> Deja ya de intentar convencerme para que escriba sobre «personas decentes y animosas» –¡para eso lee el *Ladies' Home Journal*!–. Es una pena que te asusten mis poemas –pero a ti siempre te ha dado miedo leer o ver las cosas más duras del mundo– como Hiroshima, la Inquisición o Belsen.

Pero el compromiso de Plath con «las cosas más duras del mundo» sólo se produjo justo antes de que se suicidara. (Robert Lowell escribió en su introducción a *Ariel*: «Esta poesía y esta vida no son una cuestión profesional; muestran que la vida, incluso cuando es disciplinada, simplemente no merece la pena».) La historia de su vida –como ya han contado las cinco biografías e innumerables artículos y estudios críticos– es una historia representativa de las dos caras de los temerosos años cincuenta. Plath encarna de un modo vivo, casi emblemático, el carácter esquizoide del período. Ella es el yo dividido por excelencia. El tenso surrealismo de los últimos poemas y el apagado realismo de su vida, propio de un libro para chicas (según la presentan los biógrafos de Plath y los propios escritos autobiográficos de ésta) son grotescamente incompatibles. Las fotografías de Plath como una chica in-

sustancial de los años cincuenta, con pintura de labios oscura y pelo rubio, añaden sentido a la chirriante disparidad entre la vida y la obra. En *Bitter Fame*, escrito con la afectuosa dureza que puede manifestar alguien semejante, Anne Stevenson traza un retrato de Plath como una joven tremendamente complicada y confusa, inestable, lanzada, perfeccionista, más bien con poco sentido del humor, cuyo suicidio sigue siendo un misterio, como le pasa a la fuente de su arte; alguien carente de sentido.

Cuando leí el libro, empecé a ver bajo una luz más clara ciertas ideas confusas, desconcertantes que se me habían ocurrido mientras leía otras biografías. Fue sólo después, cuando las malas noticias sobre el libro se habían extendido y me enteré de algunas de las circunstancias en que fue escrito, cuando comprendí por qué producía la sensación de que se trataba tanto de los problemas de la escritura de biografías como de los de Sylvia Plath. En aquel momento pensé que era la propia Sylvia Plath la que maliciosamente había confundido el proyecto del biógrafo. Las numerosas voces en las que se expresa la chica muerta –las voces de los diarios, de sus cartas, de *La campana de cristal*, de los relatos breves, de los primeros poemas, de los poemas de *Ariel*– se burlaban de la idea general de una narración biográfica. Cuanta más carne añadía Anne Stevenson al asador de la biografía de Plath con citas de lo que había escrito, paradójicamente menos consistente parecía su propia historia. Las voces empezaban a apoderarse del libro y a hablarle al lector por encima de la cabeza del biógrafo. Susurraban: «Escúchame a mí, no a ella. Yo soy la auténtica. Hablo con autoridad. Vete a los textos completos de los diarios, las cartas a mi madre, y lo demás. Te dirán lo que quieres saber». A esas voces se unía otro coro: el de las personas que de verdad habían conocido a Plath. Y éstas también decían: «No prestes atención a Anne Stevenson. Ella no conoció a Sylvia. A Sylvia la conocí yo. Déjame que te hable de ella. Lee mi correspondencia con ella. Lee mis recuerdos». Tres de estas voces eran especialmente sonoras –las de Lucas Myers, Dido Merwin y Richard Murphy, que habían escrito recuerdos de Plath y Hughes que apare-

cían como apéndices de *Bitter Fame*–. Uno de ellos, el de Merwin, titulado «Vessel of Wrath» [Recipiente de la ira], alcanzaba el tono de un chillido. Los recuerdos causaron sensación: se los acusó de ser excesivos.

Dido Merwin no podía soportar a Plath, y había esperado treinta años para contarle al mundo lo que pensaba de su antigua «amiga», presentándola como la esposa inaguantable de un mártir que tuvo que padecer mucho. Según Merwin, lo asombroso no era que Hughes hubiera dejado a Plath, sino que «estuviera con ella tanto tiempo como el que estuvo». Después de la separación, escribe Merwin, ella preguntó a Hughes «qué había sido lo más duro de aceptar durante el tiempo en que él y Sylvia estuvieron juntos», y él reveló que Plath, en un furioso ataque de celos, había hecho pedazos todo lo que había escrito en el invierno de 1961, además de su ejemplar de Shakespeare. Merwin también recuerda como si hubiera pasado ayer una visita desastrosa que les hicieron Plath y Hughes a ella y a su marido de entonces, el poeta W. S. Merwin, a su casa de campo de la Dordogne. Plath «gastó toda el agua caliente, sacaba cosas del frigorífico sin parar (desayunando lo que estaba planeado para comer, etcétera) y cambiando de sitio los muebles de su dormitorio». Se mostraba tan malhumorada (aunque su apetito nunca disminuyó, señala Merwin, pues se refiere a cómo ella observaba con tristeza a Plath atacando un foie gras de gran calidad «para cualquier mortal como si fuera un fiambre vulgar y corriente») que Hughes tuvo que interrumpir la visita. Anne Stevenson fue duramente criticada por proporcionar una idea «desequilibrada» de Plath al incluir ese malévolo retrato en su biografía.

En realidad, donde Anne Stevenson cometió un error en el equilibrio no fue al incluir esa visión negativa de Plath, sino al incluir un episodio tan subversivamente vivo. Las limitaciones de la escritura de biografías nunca son más evidentes que cuando uno pasa a escribir en otro género; y cuando, remitida por una nota al pie, pasé del texto de *Bitter Fame* a los recuerdos de Dido Merwin tuve la sensación de que me había liberado de una prisión. La cautela sorda, el solemne peso

de las «pruebas», la humildad de los «ella debe de haber sentido» y los «él probablemente pensó» de la escritura biográfica han dejado paso a una subjetividad fogosa. Al escribir con su propia voz desde su punto de vista específico, sin estar limitada por las reglas de las exigencias epistemológicas, Dido podía lanzarse. Ella sabía exactamente lo que sentía y lo que pensaba. El contraste entre el narrador omnisciente de *Bitter Fame*, cuyo manto de pálida ponderación Anne Stevenson estaba obligada a vestir, y el robusto «yo» intemperado de los recuerdos de Merwin es llamativo. El retrato de Plath que hace Merwin es un autorretrato de Merwin, por descontado. Es ella, más que Plath, la que emerge, desmedidamente, de «Vessel of Wrath», y su arrasadora intensidad lleva a los lectores a cometer el error de poner en duda las motivaciones de Anne Stevenson.

III

La primera de las malas críticas de *Bitter Fame* –un augurio importante– apareció en el número del 28 de septiembre de 1989 de *The New York Review of Books* y era obra del escritor inglés A. Alvarez. La elección de Alvarez para que hiciese la crítica de *Bitter Fame* resultaba lógica. Fue una de las primeras personas que reconoció el talento de Plath en Inglaterra y, como responsable de la sección de poesía del *Observer* durante los años sesenta, había publicado varios de sus poemas. En 1971, él mismo había escrito unos recuerdos de Plath; aparecieron como primer capítulo de *The Savage God* [El dios salvaje], un libro que escribió sobre el suicidio, y constituyeron el primer relato impreso que daba detalles de la muerte de Plath. Como los recuerdos de Dido Merwin –como todos los recuerdos– los de Alvarez son una obra autobiográfica, aunque lo que Merwin hace de modo ingenuo e inconsciente, él lo hace artística y conscientemente. Convierte sus re-

cuerdos de Plath en una especie de alegoría del impulso suicida; la depresión y el desorden de su propia vida (nos cuenta que él había tomado cuarenta y cinco pastillas para dormir una década antes) se funden y se convierten en metáfora debido al último acto de la vida de Plath, cuando ella jugó con el destino –como lo caracteriza Alvarez, y como él mismo hizo– y perdió. Alvarez mantiene, dando detalles escalofriantes, que Plath pretendía que la encontraran y salvasen, y que murió sólo debido a una caprichosa serie de accidentes. Su argumento es irresistible y aterrador.

Pero existe una segunda historia, una especie de alegoría subterránea, que proporciona a los recuerdos de Alvarez su vehemente vigor y también su estatuto de texto primordial de la leyenda de Plath. Consiste en la historia de la alternancia de poder entre marido y mujer; la historia de cómo, durante los dos años en que trató a Plath y Hughes, Alvarez vio que el poder iba de uno a otro, como agua que se vierte de una jarra a otra. Al principio, el marido era el recipiente lleno. «Era el momento de Ted», escribe Alvarez sobre Hughes cuando lo conoció en Londres, durante la primavera de 1960; acababa de aparecer el segundo libro de poemas de Hughes, *Lupercal*, y Alvarez lo consideraba «el mejor libro de un poeta joven que he leído desde que empecé a trabajar en el *Observer*». Alvarez sigue describiendo al propio poeta: «Era alto, de aspecto fornido, con una chaqueta de pana negra, pantalones negros, zapatos negros; el pelo oscuro le caía desordenadamente hacia delante; tenía una boca grande, ingeniosa. Dominaba la situación». En contraste, dice, Plath sólo era un ama de casa trivial, «una norteamericana activa: brillante, pulcra, competente, como una joven de un anuncio de cocinas». Alvarez no se fijó demasiado en ella entonces. Da cuenta de un momento embarazoso cuando, mientras él y Hughes se dirigían a la puerta (los dos daban paseos o iban al pub, mientras Plath se quedaba en casa), Plath le detuvo tímidamente y le mencionó un poema suyo que él había aceptado el año anterior para su publicación en el *Observer*. Al principio Alvarez no sabía de qué le estaba hablando –sencillamente, él no relacionaba a la brillante y pul-

cra ama de casa con el mundo de la poesía y no sabía que el nombre con el que escribía era Plath–. Aquel mismo año, más adelante, cuando se publicó en Inglaterra el primer libro de poemas de Plath, *El coloso*, Alvarez lo reseñó en el *Observer*. «Parecía corresponderse con la imagen que yo tenía de ella: serio, dotado, contenido, y todavía parcialmente bajo la imponente sombra de su marido», escribe en sus recuerdos. Alababa los poemas de Plath por su destreza técnica pero tenía la sensación de que se reprimía algo: «Daba la sensación de que por debajo de la mayor parte de los poemas había unos recursos y perturbaciones todavía no revelados».

Alvarez fue a Estados Unidos a dar clases durante un curso, y cuando volvió a Londres, en febrero de 1961, su relación con la pareja se enfrió: «A Ted había dejado de gustarle Londres y no veía la hora de irse; Sylvia había estado enferma –primero un aborto, luego una apendicitis– y yo tenía mis propios problemas, un divorcio». Cuando los vio otra vez, en junio de 1962, estaban viviendo en Devon, en Court Green, una antigua casa de campo con techo de paja y patio de adoquines, un gran jardín y un huerto descuidados, junto a una iglesia del siglo XII. Ahora era el momento de Sylvia, informa Alvarez:

> Habían tenido un nuevo hijo en enero [Nicholas] y Sylvia había cambiado. Ya no se mostraba silenciosa y contenida, un apéndice en forma de ama de casa de su poderoso marido; parecía más sólida y de una pieza, una mujer en posesión de sí misma. Tal vez el nacimiento de su hijo tuviera algo que ver con este nuevo aire de confianza. Pero había en ella una agudeza y una claridad que parecían ir más allá. Fue ella la que me enseñó la casa y el jardín; los electrodomésticos, las habitaciones recién pintadas, el huerto [...] eran propiedad *suya*.

Y Ted: «Parecía contento de estar sentado jugando con su pequeña Frieda [su hija de dos años], que se aferraba a él dando muestras de su dependencia». Alvarez añade, con cierto nerviosismo: «Como parecía un matrimonio sólido, unido, supuse que a él no le preocupaba que el equilibrio de poder hubiera cambiado en aquel momento a ella».

Hacia el otoño de 1962, el sólido y unido matrimonio se había venido abajo y Hughes había vuelto a Londres. Plath se quedó en Devon con los niños, viajando a Londres de vez en cuando por cuestiones literarias. Empezó a ir a ver regularmente a Alvarez a su estudio, unas cuadras remodeladas de Hampstead, y le leyó cosas de su nuevo libro. Ahora Alvarez era más amigo de Plath que de Hughes. Él mismo descorre el telón y nos permite echarles una ojeada a él y a Plath en el estudio:

> Era hermoso en su estilo ruinoso, pero incómodo; no había nada sobre lo que instalarse cómodamente; sólo unas sillas Windsor como arañas y un par de alfombras encima de un linóleo rojo sangre sin moqueta. Le serví una copa y ella se instaló delante de la estufa de carbón sobre una de las alfombras, parecía una estudiante, muy cómoda, daba sorbos al bourbon y hacía tintinear el hielo de su vaso.

Los poemas que Plath le leyó a Alvarez fueron los poemas que ahora se enseñan en las clases de literatura –«Ariel», «Señora Lázaro», «Papaíto», «El aspirante», «Fiebre de 39,5°», y los poemas de las abejas, «Regalo de cumpleaños»– y su fuerza destructiva e implacable, informa él, le afectó tanto que para mantener el equilibrio recurrió a unas críticas mínimas, picajosas; una que ahora lamenta especialmente fue la de un verso de «Señora Lázaro», que Plath suprimió a sugerencia de él. Tras la lectura de los poemas y las críticas de Alvarez sobre ellos, la conversación se hizo más personal. «Puede que porque yo también era miembro del club», escribe Alvarez, Plath le habló de su primera tentativa de suicidio, en el verano de 1953 (también ella había tomado un frasco lleno de pastillas para dormir), y sobre un incidente más reciente en el que se salió con el coche de la carretera. Otro lazo entre el crítico y la poeta era la admiración de Plath por una introducción que Alvarez había escrito para una antología de Penguin que se titulaba *The New Poetry* [La nueva poesía], «en la que –dice él–, ataqué a los poetas británicos por su nerviosa preferencia por el refinamiento sobre todo

lo demás, y porque evitaban las verdades incómodas, destructivas, tanto de la vida interior como del momento actual».

Con todo, la relación entre el crítico y la poeta no fue adonde parecía que iba a ir. Alvarez se apartó de Plath. «Ella debe haber considerado que yo era estúpido e insensible. Y lo era –escribe él de su último encuentro, la Nochebuena de 1962, menos de dos meses antes de la muerte de Plath–. Pero si hubiera sido de otro modo, eso habría significado aceptar responsabilidades a las que yo, con mi propia depresión, no quería y no podía hacer frente.» Hacia esa época, Plath también había dejado Devon por Londres, y estaba viviendo en Fitzroy Road, en un apartamento que Alvarez encontró espantosamente ordenado y austero. Ella le había invitado a cenar, pero él tenía un compromiso en otra parte y sólo se quedó a tomar una copa. «Cuando me marché hacia las ocho para ir a la cena a la que estaba invitado, me di cuenta de que la había dejado hundida de un modo definitivo e imperdonable. Y me di cuenta de que ella lo sabía. Nunca volvería a verla viva.»

Los recuerdos de Alvarez sientan el tono de los escritos sobre Plath y Hughes que siguieron; supusieron la estructura de la que colgaría la historia de Plath como una mujer abandonada y maltratada y de Hughes como un traidor desalmado. Aunque Alvarez es discreto en grado sumo y no da detalles de la separación de Hughes y Plath –sobre la que, en realidad, sabía mucho– no resulta difícil leer el reproche que se hace a sí mismo como una velada acusación contra Hughes, cuyo rechazo de Plath, después de todo, era definitivo e imperdonable de modo mucho más profundo. Puede decirse que el suplicio de Ted Hughes data de la publicación de los recuerdos de Alvarez en *The Savage God* y su serialización en el *Observer*. Hughes fue consciente de inmediato de la capacidad destructiva del escrito, y consiguió que la segunda parte de los recuerdos se retiraran del *Observer*, pero no pudo hacer nada sobre su aparición en *The Savage God*, ni sobre su influencia posterior.

Una vez que se lanzó al mundo el argumento de la poeta suicida y su abandono por el hombre de la boca atractiva, no habría fin para las

variaciones interpretadas sobre ella, ni para que se enterrara vivo a Hughes en cada una de sus nuevas versiones. Cuando apareció *Bitter Fame*, declarando que «disiparía los miasmas de fantasía, rumor, política y chismorreos macabros» que alimentaban la «leyenda perversa» de Plath, no resulta sorprendente que el libro no fuera recibido con los brazos abiertos. Al mundo le gusta aferrarse a las fantasías, rumores, actitudes políticas y chismorreos macabros, no disiparlos, y nadie quería oír que Hughes era el bueno y Plath era la mala. El placer de oír maldades de los muertos no es desdeñable, pero palidece ante el placer de oír maldades de los vivos. Confiada la tarea de reseñar un libro cuyo objetivo declarado era desmantelar la narración que él mismo había puesto en movimiento, difícilmente se esperaría que Alvarez lo considerara de modo favorable. Se ensañó con *Bitter Fame*, y cuando terminó de hacerlo había tres malas personas donde anteriormente sólo había una: a Ted Hughes ahora se le añadían Anne Stevenson y Olwyn Hughes. De la reseña de Alvarez había nacido una historia paralela; la historia de la biógrafa corrupta y la hermana malvada.

IV

Esa historia había preparado el terreno para la biografía de Plath escrita por Linda Wagner-Martin, una profesora de literatura inglesa de la universidad estatal de Michigan. El interés principal de ese libro, que está escrito con un estilo tan falto de pretensiones como el diario de una jovencita («Dick se había ido a Florida durante las vacaciones de primavera, él y Perry se habían limitado a hacer una excursión a Maine y ahora él se había ido a Arizona. En contraste, ella se quedó en el Wellesley y segó el césped»), consiste en su prólogo, en el que Wagner-Martin se refiere osadamente a sus poco afortunadas gestiones con los herederos de Plath:

Cuando empecé a investigar para esta biografía en 1982, me puse en contacto con Olwyn Hughes, que es la albacea literaria del legado de Plath. Inicialmente Olwyn se mostró favorable, y me ayudó en mi investigación respondiendo preguntas por sí misma o remitiéndome a otros que podrían ser de ayuda. Cuando Olwyn leyó los últimos capítulos del libro, sin embargo, y en especial después de leer el borrador del manuscrito en 1986, su cooperación disminuyó significativamente. Olwyn me escribió extensamente, por lo general rebatiendo mi visión de la vida y evolución de Plath. Ted Hughes respondió en 1986 a una lectura del manuscrito en borrador con sugerencias de cambios que llenaban quince páginas y que habrían significado la supresión de más de cincuenta páginas.

Forzosamente tuve que continuar escribiéndome con Olwyn Hughes con objeto de conseguir permiso para citar por extenso las obras de Plath. Pero en todas las ocasiones Olwyn puso objeciones al manuscrito, citando frecuentemente comentarios de Ted Hughes (aunque, como he mencionado anteriormente, Ted Hughes se negó a que lo entrevistara directamente para el libro). Hice muchos cambios como respuesta a esos comentarios. Con todo, las exigencias de cambios continuaron y concluí que sólo obtendría el permiso si estaba de acuerdo en cambiar el manuscrito para que reflejase el punto de vista de los Hughes. Cuando comprendí que aquella táctica iba a continuar indefinidamente, puse fin a mis intentos de obtener permiso para citar por extenso, eso si es que alguna vez publicaba este libro. Como resultado de esa situación, he tenido que limitar las citas. En consecuencia, esta biografía contiene menos escritos originales de Plath de los que yo tenía previstos. La alternativa hubiera sido estar de acuerdo con sugerencias que habrían cambiado apreciablemente el punto de vista de este libro.

En su reseña de *Bitter Fame* Alvarez cita este pasaje, presentándolo como la experiencia «típica» de los biógrafos no autorizados de Plath. Alaba a la valiente Linda Wagner-Martin por resistirse a los herederos y escribir «un relato moderadamente feminista, pero por otra parte cuidadoso e imparcial de la vida» (apréciese el «pero»), y ofrecer un retrato «admirativo e indulgente». A la débil Anne Stevenson, en contraste, se la censuraba por ceder ante la presión de la hermana malvada y escribir un libro que Alvarez considera que consiste en «más de

350 páginas de denigraciones». De los recuerdos de Dido Merwin en el apéndice, Alvarez escribe que es «una obra ponzoñosa en un grado asombroso y constante, y lo que es de peor gusto no es que se haya escrito sobre alguien que ya no puede defenderse por sí misma, sino que se haya publicado en una biografía encargada y aprobada por los herederos de Plath». Lo mismo que en sus propios recuerdos de Plath, Alvarez presenta una vez más a Ted Hughes como un personaje huidizo, sobre el que él no habla mal detalladamente pero que queda condenado por su propia calidad de huidizo. Dado que «Ted Hughes se ha negado inquebrantablemente a que le impliquen en las disputas biográficas» –escribe Alvarez–, Plath, la indefensa mujer muerta, ha quedado a merced de la cruel Olwyn. Una vez más, Hughes se ha evaporado cuando Plath más lo necesitaba, y una vez más Alvarez ha intervenido para desempeñar el papel de campeón de Plath, y (como se demostró) de verdugo de Hughes.

Lo que Alvarez tuvo la delicadeza de dejar de decir, pero que quedaba flotando en el aire, fue recogido rápidamente por otros de los que reseñaron y criticaron duramente *Bitter Fame*. En una de las reseñas más obtusas posteriores a la de Alvarez, en el diario *Independent* del 10 de noviembre de 1989, Ronald Hayman escribió: «En el fondo de este libro reivindicador hay dos estrategias. Una es echarle la culpa de la ruptura del matrimonio directamente a Sylvia Plath al describir que su comportamiento fue tan infame en todo momento que ningún marido podría haberlo soportado durante mucho tiempo, mientras que a Ted Hughes se le caracteriza como un hombre paciente, generoso, cálido, inocente, poco dado a la infidelidad. La otra estrategia es socavar los logros poéticos de Plath al presentar sus versos como negativos, enfermizos, infestados de muerte, y compararlos de modo nada favorable con los de él». Hayman se queja:

> Hay también muy poco sobre Assia Wevill, la mujer por la que Ted Hughes dejó a Sylvia Plath. Se pretende que tengamos la sensación de que las únicas conversaciones relevantes entre marido y mujer fueron dos

> en las que Plath ordenó a Hughes que se fuera de casa, y se nos cuenta que Assia dijo que su relación con él nunca habría empezado «si Sylvia hubiera obrado de otro modo». Esto se opone a las impresiones que se formaron muchas de las personas que los conocieron, e ignora el relato que proporciona en unas memorias publicadas privadamente el profesor Trevor Thomas, que vivía en el piso de abajo y fue el último hombre que vio a Sylvia con vida. Mientras calificaba a Assia de ser una Jezabel, una buscona, ella le contó al profesor que [Assia] le había robado a su marido.

Hayman continuaba:

> No hay ninguna razón para dudar del relato [de Thomas] de sus encuentros con Ted Hughes, en los que éste le echó la culpa de cerrar la puerta de entrada, «por lo que no pudieron entrar y salvar a mi mujer». El día del funeral se celebró una fiesta en el apartamento con discos y batir de bongós. Más adelante, Assia, a la que [Thomas] describe como «una mujer muy hermosa», le contó que Hughes había quedado tan desolado que «algunos de nosotros decidimos organizar una fiesta para sorprenderle y animarle cuando volviera a casa».

«Fantasías, rumores, actitudes políticas y chismorreos macabros» quedan representados aquí del modo más espontáneo y desagradable. Da la casualidad de que hay muchas razones para dudar del relato de Trevor Thomas, y cuando Ted Hughes desafió su veracidad ante una organización llamada el Press Council ganó (el *Independent* publicó una rectificación y una disculpa), y cuando inició acciones legales contra Thomas venció de modo similar. (Thomas murió el 27 de mayo de 1993.) Pero el daño estaba hecho; o se había vuelto a hacer. Fue imposible que se olvidara la historia del infiel y desalmado Hughes y su Jezabel. *Bitter Fame*, lejos de alterar la antigua imagen de Hughes, hizo que ésta quedara aún más fija en la imaginación de la gente. El remedio fue peor que la enfermedad. Los médicos (que ya se habían enfrentado entre ellos, como hacen los médicos en los casos sin remedio) huyeron en desbandada. Empezaron a unirse profundas patologías de la

biografía y del periodismo, y a engendrar nuevas y virulentas cepas de bacilos de mala fe. Yo misma, en cuanto miembro vulnerable de la tribu del periodismo, empecé a sentir los primeros síntomas de la infección: los consabidos impulsos del deseo reporteril.

En diciembre de 1989 escribí a Ted Hughes, por medio de su hermana (como su editor me había indicado), y le solicité una entrevista, diciendo, entre otras cosas, que consideraba que la situación biográfica de Plath era una especie de alegoría de la biografía en general. A vuelta de correo recibí una larga carta de Olwyn Hughes. La leí asombrada y aterrorizada. Todos habitamos el mundo rodeados de una atmósfera que es única en cada uno de nosotros y por la que podemos ser reconocidos con tanta claridad como por nuestra cara. Algunos de nosotros, sin embargo, tenemos atmósferas menos espesas que otros, y unos cuantos tenemos una atmósfera de tal opacidad que nos oculta enteramente de la vista; parece que no somos más que nuestra atmósfera. Olwyn Hughes es de estos últimos. Su carta era la de una persona tan intensamente preocupada y tan apasionadamente agraviada que sencillamente no podía molestarse en explicar de qué estaba hablando. Se limitó a lanzarse de cabeza a lo que le interesaba, «el mito de Sylvia Plath», y que yo la siguiese o no, a ella le daba igual. No trataba de convencerme; sólo intentaba establecer una vez más lo que ella *sabía* que era verdad. Olwyn escribió:

> Recibí su carta del 3 de diciembre, y consideré que para su posible artículo podrían serle útiles unas cuantas cuestiones comentadas a continuación. Le envío su carta a Ted.
>
> No entiendo en absoluto de qué puede ser alegoría la peculiar biografía de Plath. Personalmente, después de los estragos del mito ya no me asombra (como lo hizo alguna vez), digamos, el «juicio» de Pasternak por parte del Sindicato de escritores soviéticos, o la formación de cualquier grupo de tipo nazi que ve la totalidad de la existencia según sus propios términos evidentemente caprichosos. La gente es monstruosa, estúpida y deshonesta. Si existe una opinión dominante, las personas más inesperadas son capaces de cerrar encantadas los ojos, oídos y cerebro y apuntarse a ella [...]

El mito se creó a partir de la siguiente amalgama: la versión de Sylvia de sí misma y de su situación, y de otras situaciones posteriores a la separación. Esto fue dictado por su mecanismo paranoide (o lo que le funcionara mal), perfeccionado en ciertos aspectos con los años. Hacia el final, sus observaciones sobre los demás son poco más que mentiras, destinadas a atraer el máximo de simpatía y aprobación hacia ella. MÁS la actitud de su madre durante todo el tiempo. Siguió aferrándose después de su muerte a una actitud que no sirvió en vida de Sylvia: una sólo debe ver el «aspecto bueno» de Sylvia. Esta hipocresía sentimentaloide, disculpable en una madre, fue en gran parte apoyada por Ted Hughes, aunque sólo sea con su silencio, cuando él compadeció a Mrs. Plath por los ataques que recibió después de la publicación de *La campana de cristal* y algunos de los poemas. Soy de la creencia de que si Mrs. Plath hubiera dicho, cuando murió Sylvia: «Padecía una enfermedad mental, pero era una persona maravillosa y yo la quería», el mito nunca se habría producido. Desgraciadamente a Mrs. Plath le avergonzaba la enfermedad mental; nunca tuvo claro, por ejemplo, lo enferma que estaba Sylvia cuando su primera crisis nerviosa [...]

Luego vienen los encendidos recuerdos; los de Al Alvarez, Elizabeth Compton (ahora Sigmund), y Clarissa Roche particularmente. Todos tienen en común que su amistad con Plath había sido superficial. (Aunque a ella le interesaba Alvarez de verdad, sólo se vieron media docena de veces.) Como ninguno más de los amigos de Plath hablaría con la multitud de periodistas, biógrafos futuros, etc., etc., etc., estas tres personas –las señoras en especial– tenían el terreno a su disposición, desde la biografía de Butscher hasta la actual. Roche y Sigmund ahora pontifican sobre cualquier cosa que tenga que ver con Plath como si hubieran sido sus grandes amigas [...]

La de Stevenson es indudablemente la primera biografía digna de ese nombre. La de Linda Wagner-Martin mejoró mucho, aunque menguó mucho de tamaño ante mis requerimientos de que comprobase la increíble... basura que contenían los primeros borradores. Como al final la publicó cuando yo todavía esperaba un «borrador final», en su libro todavía hay errores nuevos, así como sombras de esos absurdos anteriores [...]

Lo que se echa asombrosamente en falta es cualquier sentimiento humano hacia las personas para las que la tragedia de la muerte de Sylvia es

> algo directo, una parte de su propia vida: Aurelia, Ted y sus hijos. Eso ha hecho que variara por completo mi actitud hacia la gente. Una experiencia extraordinariamente interesante, pero a fin de cuentas horrorosa e imperdonable.

Si yo estaba sorprendida por la extensión y vehemencia de la carta de Olwyn, no estaba sorprendida por el hecho de tener noticias suyas y no de Hughes. Es algo natural, pensé. Durante todos los años en que Ted Hughes había estado tratando de escapar de las historias de sus perseguidores, su hermana había hecho justamente lo contrario. Como agente literaria del legado de Plath, una posición que asumió a mediados de la década del sesenta y a la que renunció a partir de 1991, Olwyn ha tenido tratos con todos los que querían escribir sobre Plath, presentándose a sí misma como una especie de Esfinge o Turandot ante la que debían presentarse los diversos suplicantes; e invariablemente sufrir. También es famosa por sus cartas a directores de publicaciones y por los comentarios que hace regularmente a los periodistas después de la aparición de nuevos escritos sobre Plath y Hughes; unos escritos que también hacen gala de su extraña ferocidad y capacidad para divagar. Sus dos papeles casan bastante mal: Esfinge y Turandot habitualmente no escriben cartas al director ni hablan con periodistas. Descalifican, prohíben, matan; no hacen observaciones. Después de tres años y medio de contactos con Olwyn –entrevistas, conversaciones telefónicas y correspondencia– no puedo decir que la conozca mucho mejor que cuando se me presentó por primera vez con su carta. Pero nunca he visto en ella nada del egoísmo, narcisismo y ambición que habitualmente caracterizan a la persona que acoge encantada la atención periodística en la creencia de que puede imponerse a las circunstancias adversas y conseguir el control de la historia. Olwyn parece exclusivamente motivada por un instinto de proteger los intereses de su hermano menor y mantener el honor de la familia, y persigue ese objetivo con una imprudencia desinteresada. Su frenética actividad hace que uno piense en una codorniz madre que vuela valerosamen-

te ante el predador para que se distraiga de sus polluelos, que corren a salvarse. El periodista cuyas garras se cierran a su alrededor no puede sino conmoverse ante la fiera lealtad y amor de la mujer; y no puede evitar preguntarse sobre las emociones del hombre por el que se sacrifica, mientras él observa desde su escondite.

V

En 1971, en *The New York Review of Books*, Elizabeth Hardwick escribió que Plath «tuvo la particularidad de no ser nunca, al menos en su obra, una "persona agradable"». Hardwick señala claramente la característica que tanto llamó la atención de los lectores de *Ariel* cuando el libro apareció por primera vez (en Inglaterra en 1965, y en Estados Unidos en 1966), y continúa llamándonos la atención hoy. Esa capacidad de Plath para resultar desagradable constituye la característica más llamativa de los poemas de *Ariel*; es lo que la sitúa aparte de los demás poetas llamados confesionales de los años cincuenta y sesenta; es el tono propio del «yo auténtico» que celebra Hughes. Su estatuto como heroína del feminismo se ha derivado en gran parte de ese tono. Las mujeres valoran su valentía para ser desagradable. «Cada mujer adora al fascista», escribe Plath en «Papaíto», queriendo decir al macho fascista. Pero las mujeres han adorado a Plath por el fascista que había dentro de ella, por la «bota en la cara» con la que, incluso cuando escribe de la opresión masculina, golpea furiosamente a los lectores de los dos sexos. Aunque *La campana de cristal* no tiene la categoría artística de los últimos poemas, su tono es decididamente desagradable. (De haber vivido, Plath podría haberse convertido en una novelista de primera clase; *La campana de cristal* podría haber sido con respecto a su prosa de madurez lo que «El coloso» a su poesía de madurez.) La novela constituye una acusación contra la Norteamérica de los años cin-

cuenta. Hace la crónica de la depresión nerviosa, intento de suicidio y «recuperación» de su heroína, Esther Greenwood, y está narrada por Esther con una voz que posee todo el desdén de la voz de *Ariel,* aunque no su gélida belleza y autoridad. El libro tiene una superficie pueril, una engañosa accesibilidad: se lee como un libro para jovencitas. Pero es el libro para jovencitas escrito por una mujer que ha estado en el infierno y ha vuelto, y quiere vengarse de quienes la atormentan. Es un libro para jovencitas lleno de veneno, vómito, sangre y descargas de electricidad (la electrocución de los Rosenberg y los electrochoques terriblemente potentes de Esther están cáusticamente relacionados), y está poblado de hombres horripilantes y mujeres mayores patéticas.

La campana de cristal es una crónica literaria de la depresión nerviosa, electrochoques e intento de suicidio en 1953 de la propia Plath, y ella no quiso que las personas en quienes basó sus antipáticos personajes –especialmente su madre– leyeran el libro. A la madre de Esther se la presenta con una hábil falta de piedad. «Mi madre tuvo cuidado de no prohibirme nunca que hiciera algo –apunta Esther, mordazmente–. Sólo razonaba conmigo amablemente, como una persona inteligente y madura con otra.» También examinaba y encontraba indignas de todo respeto, entre otras, a Olive Higgins Prouty, la autora de *Stella Davis*, que fue una benefactora de Plath (fue ella la que financió la primera beca de estudios de Plath en el Smith College, pagó los gastos de hospitalización después de su tentativa de suicidio, y se hizo amiga de por vida de Aurelia); el novio de la universidad de Plath, Dick Norton; y su madre. Por tanto, Plath publicó el libro con el seudónimo de Victoria Lucas. En enero de 1963, después de que lo hubieran rechazado dos editores norteamericanos, apareció en Inglaterra con ese nombre y luego, tras su suicidio, con su propio nombre. Cuando *La campana de cristal* finalmente estuvo programada para su publicación en Estados Unidos, en 1971, Aurelia Plath estaba fuera de sí. Escribió en una carta a la editorial:

> Prácticamente todos los personajes de *La campana de cristal* representan a alguien –con frecuencia en caricatura– a quien Sylvia quiso; a cada persona que ha proporcionado gratuitamente tiempo, consideración, afecto y, en un caso, ayuda financiera durante aquellos torturantes seis meses de crisis nerviosa de 1953 [...] Que este libro mantenga precisamente eso, constituye su ingratitud fundamental.

La sombra de Plath debe de haber leído esas palabras con una sonrisa burlona y más que satisfecha. Mrs. Plath proporcionando gratuitamente su tiempo es indistinguible de Mrs. Greenwood y sus amables razonamientos. Sin embargo, Mrs. Plath no terminó la cuestión ahí. En 1975, para demostrar que era cierta su pretensión de que la persona desagradable de *Ariel* y *La campana de cristal* era el «falso yo» enfermo de Plath, y que el «auténtico yo» sano de ésta era el de una buena chica amable, «orientada a servir», solicitó y obtuvo permiso de Ted Hughes, el albacea literario de Plath, para publicar un libro de cartas de Plath dirigidas a ella entre 1950 y 1963. La idea era demostrar que Plath no era el personaje odioso, ingrato, detestable, cambiante de *Ariel* y *La campana de cristal*, sino una hija cariñosa, obediente. La sonrisa de satisfacción de la sombra debe de haberse borrado cuando aparecieron las cartas, en un volumen que se titulaba *Letters Home* [Cartas a mi madre]. «¡Madre! *¿cómo fuiste capaz?*», sería la respuesta angustiada de cualquier hija ante un acto de traición semejante como la publicación de esas cartas; cartas escritas chapuceramente; cartas de desahogo, regresivas; cartas escritas por costumbre, compulsivamente, a veces más de una al día; cartas mandadas con la seguridad de que sólo las verían los ojos sin sentido crítico de su madre. Una cosa es que un «editor canalla» consiga, después de tu muerte, hacerse con tus cartas más privadas y espontáneas y las imprima, y otra que tu propia madre te ofrezca a la posteridad con una bata sucia y la cara sin lavar; en realidad es algo casi imposible de soportar. Simplemente parece que a Mrs. Plath nunca se le ha ocurrido que la persona de *Ariel* y *La campana de cristal* era la persona que Plath deseaba que la representase y

por la que ser recordada; que escribió de aquel modo los textos destinados a publicarse porque ése era el modo en que quería ser percibida, y que la cara que le mostraba a su madre no era la cara que quería mostrar al público lector. No es posible culpar a la pobre mujer por su inocencia. Cuando una hija se suicida, a los padres se les puede perdonar cualquier cosa que hagan para aplacar su dolor, incluso (o quizá especialmente) actos de agresión inconsciente.

La publicación de *Cartas a mi madre* tuvo, sin embargo, un efecto diferente del que había pretendido Mrs. Plath. En lugar de mostrar que Sylvia no era «así», las cartas hicieron que el lector considerara por primera vez la posibilidad de que la enfermiza relación con su madre era el motivo por el que *era* así. Anteriormente, la muerte del padre de Plath, Otto (un profesor de entomología nacido en Alemania, que murió cuando ella apenas tenía ocho años), se había considerado el acontecimiento que daba sombra a su vida, la herida de la que nunca se había curado. Pero ahora parecía como si la clave de la tragedia de Plath pudiera haber estado enterrada todo el tiempo en la relación madre-hija. Lo que Plath, con indiscreción de artista, sólo había sugerido sobre su patología (en poemas como «Las musas inquietantes» y «Medusa», además de en *La campana de cristal*), ahora saltaba desde las páginas de *Cartas a mi madre*. En el último verso de «Medusa» –un poema en forma de las airadas palabras que una hija dirige a su madre– Plath escribe, con gélido doble significado: «No hay nada entre nosotras». La excesiva y abrumadora proximidad de Sylvia y su madre (y su concomitante alienación aterradora) está documentada sin cesar en *Cartas a mi madre*. Los comentarios críticos sobre los lazos antinaturales entre madre e hija (Harriet Rosenstein y Lynda Bundtzen están entre las más distinguidas divulgadoras de esta versión) difícilmente podrían haber alegrado a Mrs. Plath. Pero algo incluso más importante que su doloroso error de cálculo –su fracaso absoluto para convencer al mundo de lo maravilloso que era todo en Sylvia, y entre ella y Sylvia– resultó de la publicación de *Cartas a mi madre*. Y fue la liberación al mundo de un torrente de información sobre Plath y las perso-

nas de su vida, de modo más notable sobre Ted Hughes –un torrente que podría compararse a un vertido de petróleo, por los efectos devastadores que tuvo entre los que sobrevivieron a Plath, que hasta el día de hoy son como aves cubiertas de la negra viscosidad–. Antes de la publicación de *Cartas a mi madre*, la leyenda de Plath era breve y contenida, un austero drama representado en unas pocas habitaciones desoladas y apenas amuebladas. Los artísticos recuerdos de Alvarez fijaron su tono ansioso y presagiaron su potencial como una parábola feminista. Ahora la leyenda explotaba, para convertirse en una novela-película de gran alcance, de crecimiento desordenado, rodada en platós del realismo más consumado y detallado: ropa, muebles y aparatos de cocina de la época; comida de verdad; un reparto de personajes encabezados por una Plath a lo Doris Day (una Doris Day alta que «escribía») y un Hughes a lo Laurence Oliver en plan Heatcliff. Al exponer al examen del mundo las cartas de su hija, Mrs. Plath no sólo violó la intimidad como escritora de Plath, sino que también ofreció a la propia Plath al mundo como un objeto que pasaba familiarmente de mano en mano. Ahora todo el mundo podía considerar que «conoció» a Plath; y por supuesto, también a Hughes. Hughes había conservado el derecho de la aprobación final del libro, y fue criticado por sus supresiones; se consideraba que había quitado demasiadas cosas, que había demasiadas elipsis. Pero en realidad *Cartas a mi madre* es notable, no por lo que deja fuera sobre Hughes sino por lo que deja dentro.

Las cartas histéricamente entusiastas a su madre sobre Hughes cuando se enamoró de él y las sólo un poco más calmadas de los buenos años del matrimonio, nos proporcionan –incluso con las supresiones– una visión especialmente cercana del hombre. Claro que lo que nos llega es la visión que tiene Plath de él –otras personas que conocían a Hughes en aquella época han sugerido que la visión de Plath es un reflejo de su tendencia a la exageración y el exceso–, pero es una visión que no podemos olvidar fácilmente. Con el instinto de la novelista en que se estaba intentando convertir, Plath traza el personaje de Hughes para su madre con unos cuantos toques seguros, audaces, estilizados.

Hughes hace su primera aparición en una carta del 3 de marzo de 1956:

> Conocí, por cierto, a un brillante poeta que estudió en Cambridge en la enloquecida fiesta de la *St. Botolph's Review* de la semana pasada; probablemente nunca lo volveré a ver (trabaja para J. Arthur Rank, en Londres), pero después escribí sobre él el mejor poema que he escrito –el único hombre que he conocido aquí que tendría la fuerza suficiente para relacionarnos como iguales–; así es la vida.

El 17 de abril, escribe:

> Lo más desquiciante es que en los dos últimos meses me he enamorado de un modo terrible, lo que sólo puede originar un gran dolor. Conocí al hombre más intenso del mundo, un brillante poeta ex alumno de Cambridge cuya obra yo adoraba antes de conocerle; un Adán desgarbado y sano, medio francés medio irlandés, con una voz como el trueno de Dios, bardo, narrador de historias, león y trotamundos, un vagabundo que nunca se detendrá.

19 de abril:

> Ahora te hablaré de algo de lo más milagroso, retumbante y terrorífico, y quiero que pienses en ello y participes en lo que puedas. Se trata de ese hombre, ese poeta, ese Ted Hughes. Yo nunca había conocido nada igual. Por primera vez en mi vida soy capaz de utilizar a fondo *todo* mi saber y risas y fuerzas y escritos, todo el tiempo, todo, ¡y tendrías que verle, oírle!
>
> Tiene salud e inmensidad [...] cuantos más poemas escribe, más poemas escribe. Lo sabe todo sobre las costumbres de los animales y me lleva a pasear entre vacas y fochas. Estoy escribiendo poemas, y son mejores y tienen más fuerza que cualquier cosa que haya hecho nunca.

29 de abril:

> Ted es increíble, madre [...] siempre lleva el mismo jersey negro y una chaqueta de pana con los bolsillos llenos de poemas, truchas frescas y horós-

copos [...] Ayer apareció a la puerta con un paquete de pequeñas gambas rosadas y cuatro truchas frescas. Yo preparé un néctar de gambas de Newburg con mantequilla, nata, jerez y queso; tomamos arroz con la trucha. Nos llevó tres horas pelar todas las diminutas gambas y Ted se tumbó junto al fuego ronroneando después de comer, completamente encantado, como un Goliat enorme.

Su buen humor es lo más importante del mundo.

3 de mayo:

Tengo la sensación de que toda mi vida, todos mis dolores y esfuerzos han sido para esto. Toda la sangre derramada, las palabras escritas, la gente querida, han sido precisas para que pudiera amar [...] Veo en él el poder y la voz que hará que el mundo vuelva a vivir.

Ted ha escrito muchos poemas viriles, que te golpean en lo hondo.

Plath y Hughes se casaron el 16 de junio de 1956, y Plath continuó escribiendo a Mrs. Plath sobre el «hombre rotundo, comprensivo, magnífico, que no tiene rastro de falsa vanidad o tendencia a adular a funcionarios inferiores estratégicamente situados» y cuya mente es «magnífica, nada quisquillosa ni zalameramente política». Cuando Hughes empezó a trabajar de profesor en un colegio, Plath escribió de su Adán físicamente tan poderoso: «Deben de admirarle de verdad; es una persona fuerte, fascinante, comparada con los demás profesores amanerados que tienen», y cinco años más tarde, cuando a ella la operaron de apendicitis y Hughes fue al hospital trayendo «enormes sandwiches de bistec», Plath escribió: «Es un absoluto ángel. Verle entrar en las horas de visita, casi el doble de alto que todas las pequeñas personas rechonchas, con su cara tan guapa, agradable, sonriente, para mí es la visión más hermosa del mundo».

En los diarios de Plath, la presentación de Hughes como un Adonis/superhombre ario de gran tamaño es la misma, aunque la voz de la autora del diario es diferente, con frecuencia más afilada y más os-

cura que la de la que escribe cartas a su madre. El 26 de febrero de 1956, Plath puso por escrito un ahora famoso relato de su primer encuentro con Hughes en la fiesta de la *St. Botolph's Review*, al que, como escribió melancólicamente a su madre «probablemente nunca volveré a ver». En el diario Plath cuenta que bebió, habló demasiado alto, bailó y se emborrachó. Luego:

> Aquel chico grande, moreno, atractivo, el único de un tamaño conveniente para mí, que había estado inclinándose de aquí para allá sobre las mujeres, y cuyo nombre había preguntado en el momento mismo de entrar en la habitación, pero nadie me dijo, se acercó y me miró intensamente a los ojos: era Ted Hughes.

Hughes lleva a Plath a una habitación trasera, y

> ¡pum!, la puerta se había cerrado y él servía brandy en un vaso y yo me lo eché en el sitio donde estaba mi boca la última vez que era consciente de su posición [...]
>
> Y yo golpeaba el suelo y él también lo golpeaba, y luego me besó con fuerza en la boca [omisión] [...] Y cuando me besó el cuello le mordí con fuerza la mejilla un rato largo, y cuando salimos de la habitación, le corría sangre por la cara. [Omisión.] Y grité para mí misma, pensando: ah, entregarme a ti con estrépito, luchando.

Cito los pasajes según éstos aparecen en los *Diarios* publicados. Un texto más completo –en el que Hughes, además de besar a Plath, le rompe la cinta del pelo y se guarda en el bolsillo sus pendientes de plata– fue publicado posteriormente en otra parte y presentado como prueba de las supresiones de Hughes en su propio favor. Pero incluso en su versión censurada, el pasaje resulta extraordinariamente íntimo y a uno sólo le cabe preguntarse por qué Hughes permitió que se publicase parte de él. De hecho, si deseaba tanto preservar su intimidad, ¿por qué aprobó la publicación de *Cartas a mi madre* y los *Diarios*?

Una carta no publicada que Hughes escribió a Mrs. Plath siete años después de la muerte de Sylvia Plath ofrece una posible respuesta. La carta está en el archivo Plath de la Lilly Library, en la Universidad de Indiana, en Bloomington –un enorme depósito de cartas escritas por Plath y dirigidas a ella, además de correspondencia de la familia posterior a su muerte (Mrs. Plath vendió el conjunto a la biblioteca Lilly en 1977)–. En la carta, fechada el 24 de marzo de 1970, Hughes le habla a Mrs. Plath de una casa que quiere comprar en la costa norte de Devon –«un lugar increíblemente hermoso»– para la cual, sin embargo, no tiene dinero. No quiere vender una casa que compró recientemente en Yorkshire («una inversión de primera categoría»), ni quiere («por motivos, como se suele decir, sentimentales») vender Court Green, adonde se volvió a trasladar con los niños después de la muerte de Plath (y donde ahora vive con su segunda mujer, Carol). «Por tanto –le cuenta a Mrs. Plath–, estoy tratando de conseguir efectivo con todas mis demás inversiones y una que sale a relucir es *La campana de cristal*.» Pregunta a Mrs. Plath qué le «parecería la publicación en Estados Unidos de eso ahora», y añade que dentro de unos cuantos años el libro «será difícilmente vendible», una mera «curiosidad para estudiosos». Mrs. Plath, naturalmente, aborrecía el libro y escribió a Hughes una dura carta de protesta: no quiere que *La campana de cristal* se publique en Estados Unidos. Pero al final de la carta, «como una persona madura inteligente a otra», delega en Hughes. «Así como el derecho a la publicación es tuyo, lo mismo debe ser la decisión», dice, con un remilgo poco convincente. De modo que en 1971 *La campana de cristal* se publicó en Estados Unidos. Mrs. Plath lo soportó, y enseguida reclamó su trozo del pastel: pidió permiso a Hughes para publicar las cartas de Sylvia a ella. Hughes difícilmente se podía negar.

Una de las condiciones desagradables pero necesarias impuestas a cualquiera que escriba sobre Sylvia Plath es que debe endurecer el corazón con respecto a Ted Hughes. De un modo u otro, por esta o aquella razón, el escritor debe dejar a un lado la pena y simpatía por Hughes, la sensación de que el hombre es una víctima y un mártir, y

resistir cualquier impulso a emprender la retirada para no añadir más sufrimientos a Hughes. Unos cuantos escritores, de hecho, han dejado manuscritos incompletos. En una carta a Andrew Motion, el editor británico de Linda Wagner-Martin, Hughes se refiere a estos aspirantes fallidos con una especie de triunfo amargo:

> [Wagner-Martin es] tan insensible que evidentemente ha evitado las consecuencias habituales propias de cuando se emprende este trabajo concreto –por ejemplo crisis mental, colapso neurótico, catástrofe doméstica– que en el pasado nos han evitado que varias parodias de ese tipo se llevaran a cabo.

La carta de Hughes a Mrs. Plath referida al provecho que se podía obtener de *La campana de cristal* me permitió ver a Hughes por primera vez con la requerida frialdad: evidentemente estaba cambiando su derecho a la intimidad por una propiedad inmobiliaria. Pues si él no hubiera publicado La *campana de cristal* en contra de los deseos de Mrs. Plath, ésta seguramente no se habría sentido impulsada a publicar *Cartas a mi madre*, y Hughes, a su vez, no se habría sentido impulsado a administrarle un correctivo al correctivo de ella publicando los *Diarios*.

En una carta aparecida en *The New York Review of Books*, del 30 de septiembre de 1976, escrita como respuesta a una reseña de tres libros sobre Plath, Olwyn Hughes se queja de que la reseñadora, Kate Miller: «Trate a la familia de Sylvia Plath como si fueran personajes de una obra de ficción». Más adelante dice: «Casi es como si, al escribir sobre Sylvia, parte de cuya obra parece dedicarse a atacar poética y cruelmente a los que estuvieron cerca de ella, los periodistas se sintieran libres de hacer lo mismo». Claro que lo hacen. La libertad para ser cruel es uno de los privilegios irrebatibles del periodismo, y el presentar a las personas como si fueran personajes de malas novelas es una de sus convenciones ampliamente aceptadas. En Mrs. Plath, Ted Hughes y Olwyn Hughes el periodismo encontró, y continúa encontrando, tres blancos extraordinariamente atractivos para su sadismo y reduccionismo.

Cuando apareció *Bitter Fame*, y sentó las bases del juego, decidí participar en él. Como todos los demás jugadores de la mesa, la partida hizo que me sintiera ansiosa y agobiada. Se juega en una habitación tan oscura y tenebrosa que a uno le cuesta esfuerzo verse la propia mano; es fácil cometer errores. El aire de la habitación está viciado; es el mismo aire que se lleva respirando allí desde hace muchos años. Las ventanas están sucias y sin posibilidad de abrirse. Por una puerta se ve un ataúd abierto rodeado de velas. Las manos del viejo criado tiemblan cuando trae las copas aguadas. Una vieja menuda está sentada en una silla de respaldo muy vertical leyendo un manual de taquigrafía. Un hombre muy alto con el pelo grisáceo, vestido de negro, que tiene que agachar la cabeza para cruzar el umbral, entra y se detiene mirando a los jugadores. La puerta de la calle se abre repentinamente, e irrumpe una mujer alta. Susurra algo al oído del hombre alto; éste se encoge de hombros y vuelve a la habitación del ataúd. Ella le sigue con la mirada, luego da un malévolo golpe a la mesa, de modo que las copas se derraman y los naipes se dispersan, y se marcha, cerrando de un portazo. Yo miro mis cartas y envido.

VI

El 11 de febrero de 1991, estaba almorzando con Olwyn Hughes en un restaurante indio casi vacío de Camden Town, en Londres. El propio Londres transmitía una sensación de silencio, de vacío. La Guerra del Golfo había empezado unas semanas antes; el terrorismo asustaba y se viajaba mucho menos. Mi hotel estaba vacío en sus tres cuartas partes. El clima contribuía al mutismo de la ciudad. Una ola de nieve y temperaturas gélidas, para la que la nación no estaba preparada, se había impuesto; un asedio de frío como el que Inglaterra estaba pasando en la época de la muerte de Plath, que Alvarez ofreció de modo inolvidable en sus memorias:

> La nieve empezó justo pasadas las Navidades y no disminuyó. Hacia el Año Nuevo todo el país estaba casi paralizado. Los trenes se congelaban en las vías, los camiones abandonados se congelaban en las carreteras. Las centrales eléctricas, sobrecargadas por millones y millones de patéticas e insuficientes estufas eléctricas, tenían continuas averías; y sin que importaran las estufas, pues los electricistas estaban en su mayor parte en huelga. Las cañerías de agua solidificaron debido a las heladas; para darse un baño uno tenía que arreglárselas y engatusar a los pocos amigos con casa con calefacción central, que se hacían más raros y menos amistosos según pasaban las semanas. Fregar los platos se convirtió en una operación importante. Los ruidos gástricos de agua en las tuberías antiguas eran más dulces que el sonido de las mandolinas. Por si esto fuera poco, los fontaneros eran tan caros como el salmón ahumado y difíciles de encontrar. El gas fallaba y el asado de los domingos estaba crudo. Las luces fallaban y las velas, por supuesto, resultaban imposibles de conseguir. Los nervios fallaban y los matrimonios se deshacían. Por fin falló el corazón. Parecía que el frío no iba a terminar nunca. Quejas, quejas, quejas.

Ahora, veinticuatro años después, los ingleses todavía se aferran obstinadamente a la idea de que el clima extremado en invierno afecta con tan poca frecuencia a su país verde y agradable, que no merece la pena prepararse para él, y, así, yo fui capaz de experimentar de primera mano algo de la frustración y de la sensación de humedad de Plath en el invierno de su suicidio. Tuve que pasar horas sentada en un tren sin calefacción –detenido en un apeadero porque las puertas se habían congelado y no se podían abrir– y observar a los otros pasajeros, que estaban sentados dóciles y sin expresión, indiferentes a su destino, en una especie de exaltación de resignada incomodidad. Yo había atravesado la ciudad cubierta de traicionera nieve medio helada y recordaba el artículo «humorístico» titulado «Snow Blitz» de Plath, escrito poco antes de su muerte, en el que su impaciencia norteamericana con respecto a la pasividad inglesa y la superioridad moral que la acompaña no deja de irrumpir en el tono de divertida indiferencia de la superficie.

–Sylvia murió este mismo mes –le dije a Olwyn en el restaurante indio–. ¿Qué día fue?

–Da la casualidad que es hoy –dijo ella–. Me di cuenta ayer, cuando estaba poniéndole fecha a una carta para usted. Es extraño.

–La casa de Fitzroy Road donde murió está cerca, ¿verdad? –dije yo–. Después de comer, ¿no podría acompañarme hasta allí?

–Querida, no creo que me apetezca –dijo Olwyn. Encendió un pitillo, y cuando la observaba entre el humo recordé unas frases de *Cartas a mi madre*, fechadas el 21 de noviembre de 1956, en las que Plath proporciona una primera impresión de su nuera:

> Olwyn, la hermana de Ted, se detuvo este fin de semana de regreso a su trabajo en París después de pasar unos días en casa de sus padres. Tiene 28 años y es llamativamente guapa, con pelo y ojos de un dorado ámbar. Preparé un gran asado de vaca para cenar, con vino tinto y fresas con nata. En cierto modo, me recuerda una niña embrujada que nunca envejecerá. Es, sin embargo, bastante egoísta y despilfarra el dinero continuamente en ropa extravagante y cigarrillos sólo para ella, aunque todavía le debe 50 libras a Ted. Pero a pesar de eso, me gusta.

La sensación que tuvo Plath de Olwyn como de una niña embrujada que nunca se haría mayor fue brillantemente profética. Aunque hoy Olwyn «parece de su edad» –no es una de esas mujeres mayores de aspecto asombrosamente joven de las que está lleno el mundo moderno–, tampoco tiene el aspecto habitual de la mujer habitual de sesenta y pico de años. Tiene algo de estudiante, un aire de desafío y desobediencia, un toque de bohemia. El pelo todavía es de un dorado ámbar; la cara es guapa y está cuidada. Al mismo tiempo, tiene algo de amenazador e impresionante. Lo mismo que Hughes (y Plath), tiene el esqueleto grande y es alta, y cuando se sentó en el restaurante con el abrigo por encima de los hombros, en una postura encorvada que mezclaba inquietantemente terquedad y abatimiento, pensé en la representación alegórica que hizo Durero de la Melancolía. En persona, como en sus cartas, Olwyn se muestra supremamente indiferente a lo que su inter-

locutor sepa o no sepa de los desafueros que quienes escriben sobre Plath han cometido o cometerán. Simplemente derrama odio y desprecio hacia las personas con las que ha tenido que tratar debido a su posición de agente literaria del legado de Plath. Es como la directora de un colegio o la matrona de una cárcel: los estudiantes o los reclusos vienen y van, mientras que ella permanece. Iban a llegar los novatos de un curso nuevo. Ronald Hayman y Paul Alexander pronto publicarían sus desafiantes biografías no autorizadas, y Jacqueline Rose estaba a punto de aparecer con un estudio literario que se opondría impertinentemente al modo en que se publicaron los *Diarios* y *Cartas a mi madre*. Pero Olwyn no había olvidado en absoluto ninguna de las fechorías de los alumnos veteranos, ni las de la recién matriculada Anne Stevenson. Yo sólo tenía que tocar la parte dolorida para que ella iniciase un aria de burla cuyas primeras notas yo había oído unos meses antes, y continuaría oyendo durante todo el tiempo que nos tratamos. «Reconozcámoslo, Anne fue un error –había dicho en nuestro primer encuentro–. Lamento no haber contado con alguien más brillante, alguien como Hilary Spurling. Sylvia era una intelectual, y Anne no. Tuve que hacer de niñera suya todo el tiempo. Me hizo perder un año de mi vida.» Y (en un recital posterior): «Anne es una buena poetilla. Es una damita de la literatura. Hizo algunas cosas buenas; hay uno o dos capítulos que están bastante bien. Es una escritorzuela apasionada. Pero no tiene una mente viva, voraz. No me di cuenta de eso. Me confundió su porte sobrio y sus bonitos *tweeds* y el hecho de que diera clases. Nunca entendió el modo de ser de Sylvia. Siempre imaginó que fue una chica amable que se emocionaba fácilmente. Pero no lo era». Ahora, en el restaurante indio, Olwyn retomó el asunto:

–Anne dejó aparte todas las cuestiones interesantes e incluyó las cosas sin interés –dijo–. Tenía que dejar su sello en todo. No dejó de dar la lata con sus estúpidas observaciones sin importancia. Me sacaba de quicio con esa basura. Yo quería que hubiera constancia de los hechos. No sabía que iba a escribir sus observaciones personales sobre Sylvia Plath. Una biografía no es un poema, no es una novela, es un documento.

–¿Por qué no escribe usted un libro? –pregunté.

–Yo no soy escritora. Y al ser hermana de Ted, no me creerían.

–*Bitter Fame* tampoco es creíble –dije yo–. Si usted hubiera escrito el relato sincero de una hermana, habría sido leído como tal. La gente habría sabido qué postura tomar. De este modo, desconfían. Consideran que se les oculta algo y que les engañan.

–Sí, la gente no puede soportar la idea de que haya algo que no pueda ver. Me ha llegado un manuscrito de una mujer espantosa, una tal Jacqueline Rose. Es otro ataque a Ted. Basa su teoría en las cosas que suprimió Ted de los diarios de Sylvia. La gente tiene la idea de que Ted lo vigila todo. Ted es un hombre muy amable por naturaleza. Un tipo muy agradable. He escrito veinte páginas de notas sobre el libro de Rose... Se las mandaré a usted. ¿Conoce a esa mujer?

–La voy a conocer dentro de unos días –dije.

Yo estaba enterada del proyecto de Rose (ahora es el libro *The Haunting of Sylvia Plath* [La caza de Sylvia Plath]), y un par de meses antes había hablado por teléfono con ella sobre el libro y la posibilidad de vernos cuando yo viniera a Inglaterra. La conversación había sido breve. Rose me contó que había mandado el manuscrito a su editorial, Virago, y que estaba esperando a ver en qué terminaba un «conflicto» que existía entre Virago y los herederos de Plath. Si las cosas iban bien (si se allanaban las dificultades y el libro se podía imprimir sin incidentes) no tendría nada que hablar al respecto con un periodista. Si las cosas no iban bien, ella tendría mucho que decir sobre el asunto. Evidentemente, las cosas no fueron bien: yo estaba citada para verme con Rose.

El camarero empezó a retirar la mesa, y Olwyn buscó en su bolso y me dio una hoja de papel. Era la carta que me había mencionado a la que puso fecha el día anterior; había decidido entregármela en lugar de mandarla por correo. En su mayor parte consistía en tres pasajes escritos por parientes de tres famosos escritores muertos –Virginia Woolf, John Middleton Murry y Sylvia Plath– que expresaban su enojo y amargura hacia biógrafos y/o críticos. Los parientes eran Quentin Bell,

que le escribía a Olwyn; Katherine Middleton Murry (hija de J.M.M.), que escribía al *Independent*; y Ted Hughes, que escribía a Jacqueline Rose. El pasaje de Hughes era el que más me interesaba. Decía:

> Los críticos se han atribuido el derecho a decir lo que les apetece de los muertos. Se trata de un poder absoluto, y la corrupción que lo acompaña, con mucha frecuencia, es una atrofia de la imaginación moral. Se ocupan de los vivos porque ya no pueden apreciar la diferencia entre los vivos y los muertos. Amplían a los vivos esa licencia a decir lo que les apetezca, saquean su psique y reinventan lo que les apetece. Se presentan ante sus alumnos y ofrecen esa interpretación como si fuera una actividad ejemplarmente civilizada; esa absoluta insensibilidad hacia los demás seres humanos vivos. Los alumnos ven lo fácil que es tener ese poder y quedan cautivados, y empiezan a superar a sus profesores. Una persona que esté corrompida así, está auténticamente corrompida.

–Es un escrito notable –dije yo, guardando la carta en mi bolso. Luego, uniéndome a la multitud de desgraciados que suplicaban las migajas de la mesa, añadí–: ¿Lo puedo citar?

–Se lo preguntaré a Ted –dijo Olwyn, indiferente.

Encendió otro pitillo, y me permití hacerle una pregunta para la que consideraba que ya tenía la respuesta:

–¿Cómo eran sus relaciones con Sylvia?

Ella dudó un momento y luego dijo:

–No hubo relación de mujer a mujer entre nosotras. Ella estaba muy entregada a Ted; yo no le interesaba.

–¿Considera usted que ella se interpuso entre usted y su hermano?

–Eso es basura –dijo Olwyn–. Es un absurdo rebuscamiento. En aquella época yo estaba totalmente entregada a mi propia vida.

Si todas nuestras relaciones se fundan en la imaginación tanto como en la realidad, las circunstancias dictaron que la relación de Olwyn con Plath fuera más interior que la mayoría. Como Olwyn vivió y trabajó en París durante los seis años del matrimonio de Plath-Hughes (dos de ellos pasados en Estados Unidos y cuatro en Inglaterra), ella y Plath

sólo estuvieron juntas, todo sea dicho, cinco o seis veces. Se podría decir imparcialmente que la «auténtica» relación de Olwyn con Plath sólo empezó después de la muerte de Plath, cuando Olwyn dejó su trabajo en París para vivir en Court Green con Hughes y ayudarle a cuidar a los niños sin madre. En vida de Plath, Olwyn sin duda consideró a Plath –cuando pensaba en ella– una mujer con la que preferiría que no estuviera casada su hermano. Como apoyo para esta lectura de la actitud de Olwyn se encuentran tres escenas relatadas en *Bitter Fame*. Cada una de ellas muestra algo desagradable que pasó entre las cuñadas, y todas ellas fueron relatadas a Anne Stevenson por Olwyn para ilustrar defectos del carácter de Plath. En cada caso, el lector sabe que sólo está oyendo una de las partes de la disputa y, como en las memorias de Dido Merwin, queda sorprendido por la inocente confianza del narrador en su capacidad de persuasión. Decir algo malo de otra persona es una de las cuestiones retóricas más difíciles y delicadas; ser persuasivo, dejar al lector con la impresión de la maldad de X y del desinterés y bondad de uno mismo, requiere gran habilidad. No es posible soltar sin más –como hicieron Dido y Olwyn– lo espantoso que es X. Lo único que se consigue con esto es provocar la simpatía del lector hacia X.

La más desagradable de las escenas relatadas en *Bitter Fame* tiene lugar en Yorkshire, en casa de los padres de Ted y Olwyn durante las vacaciones de Navidad de 1960:

> Según lo que puede recordar Olwyn [escribe Anne Stevenson], empezó con una observación que hizo ella en respuesta al comentario más bien «malicioso» de Sylvia sobre el comportamiento de una persona a la que Sylvia conocía pero no Olwyn. Olwyn dijo: «Oye, estás siendo terriblemente crítica, ¿no?», ignorando por una vez la regla no escrita de que uno no *debía* criticar a Sylvia en ningún sentido. La reacción fue inmediata. Sylvia miró acusadoramente con una expresión medio asustada, medio furiosa y atrajo a Ted a la habitación, susurrándole la observación de Olwyn. Olwyn, perdiendo la calma, preguntó a Sylvia por qué no se comportaba con más normalidad, por qué era tan brusca, por qué mani-

> festaba tan a menudo tan poca consideración hacia los demás. Sylvia no contestó a esas preguntas, y se limitó a mantener la mirada inalterable. Olwyn, que inmediatamente lamentó haber dicho algo, recuerda que pensó: «¿Por qué no *dice* nada ella?».
>
> Olwyn terminó el enfrentamiento con el recurso de acariciar el sedoso pelo de Frieda (la niña estaba sentada en sus rodillas todo el tiempo) y decir: «Pero no deberíamos hablar así sobre esta dulce cabecita». Ya era hora de que Frieda se acostase, y Sylvia la agarró silenciosamente y subió la escalera, sin reaparecer. Olwyn se fue a la cama más tarde, sintiéndose muy arrepentida. Al amanecer la despertó la marcha de su hermano y su familia.

Uno aprecia que es el *silencio* de Plath lo que enerva a Olwyn. Recordemos la asociación que hace Hughes de la autenticidad –«el yo auténtico»– con la mudez. Pero aquí la mudez se percibe (como Lear la percibe en Cordelia) como agresión. Olwyn ataca verbalmente a Plath, pero las palabras de Olwyn sólo son palabras; es la falta de palabras de Plath (como Medusa) lo que es un arma mortal, afrentosa. En una carta que Olwyn me escribió hace año y medio retomaba ese incidente, subrayando el carácter amenazador del silencio de Plath:

> Fue, supongo, un grave enfrentamiento. Ella no dijo ni una palabra, se limitó a mirar en silencio. Es el único enfrentamiento que he tenido en toda mi vida en que la otra persona no dijo ni palabra. Al recordarlo, parece bastante agresivo por parte suya que se hubiera marchado al amanecer del día siguiente. Me dejaba sin la oportunidad de «arreglar las cosas», algo que yo pretendía hacer; y me consideraba la causante del enfrentamiento.

Debajo de la superficie de la historia de Olwyn sobre la confrontación de Yorkshire, con su inquietante atmósfera de desquite, subyacen heridas profundas, y una de ellas seguramente sea la idea de que quienes sobreviven a suicidas nunca se recuperan. Plath, como sabemos, «se marchó al amanecer» de otro día, en 1963. El suicida «se marcha», y los supervivientes quedan para siempre en mala posición. Son como los conde-

nados, que nunca pueden enmendar las cosas, que no tienen posibilidades de perdón. El «¿Por qué no *dice* nada ella?» de Olwyn expresa la angustia y el enojo de los que han sido abandonados sin palabras dentro de un lago de fuego.

Pero claro, Plath «dijo algo». El 1 de enero de 1961, escribió a su madre hablándole del incidente, mencionándole las cosas desagradables que Olwyn dijo sobre ella, y haciendo unas desagradables observaciones propias sobre la relación entre Olwyn y Ted, e incluso sugiriendo, escandalosamente, el incesto. La carta se mencionaba en *Bitter Fame* («Sylvia se quejó con su característico lenguaje terminante de la escena con Olwyn»), pero no se incluía. Anne Stevenson había intentado incluirla –aparecen fragmentos en un borrador de su libro–, pero Olwyn no podía soportar oírse a sí misma hablando de aquel modo, e insistió en que los fragmentos se eliminaran, reprochando a Anne, en una carta del 12 de diciembre de 1987, su «deseo insensible de calumniarme con las palabras de Plath». Stevenson consideraba que la cita hablaba por sí misma; que era tan violenta y descontrolada que en realidad provocaría simpatía hacia Olwyn, como los violentos ataques de Dido Merwin a Plath sólo provocaron simpatía hacia su víctima. Pero Olwyn no era capaz de verlo así. Plath en vida se había negado a entenderse con Olwyn y ahora, muerta, estaba agravando la injuria por hablar de ella a espaldas suyas. Olwyn, comprensiblemente, encontró esto intolerable.

El recuerdo de Olwyn de esta desagradable escena y de dos escenas similares se lee como un solo sueño recurrente de inferioridad infantil. Plath aparece en todas ellas como una antagonista silenciosa, poderosa, extraña, cuya agresión deja a Olwyn perpleja y frustrada. Freud habla en uno de sus escritos más técnicos de que los secretos del paciente analizado se filtran por todos los poros sin que éste se dé cuenta. El cauteloso silencio de Hughes ha protegido sus secretos mejor que su hermana: nadie puede usar sus palabras en contra de él. Pero todos pueden –y lo hacen– especular sobre sus motivos. «Ya no pueden apreciar la diferencia entre los vivos y los muertos», se queja Hughes

de los biógrafos, críticos y periodistas que escriben sobre él y su familia cuando escriben sobre Plath. «Amplían a los vivos esa licencia a decir lo que les apetezca.» Milan Kundera en su novela *La inmortalidad*, tiene un pasaje en que compadece a los muertos. Bajo tierra, son «incluso inferiores a los viejos –escribe–. A los viejos todavía se les otorgan derechos humanos. Los muertos, sin embargo, pierden todos sus derechos desde el mismo instante de la muerte. Ninguna ley les protege ya de la calumnia, su intimidad ha dejado de ser privada; ni siquiera las cartas que les han escrito sus seres queridos, ni siquiera el álbum de la familia que les ha dejado su madre, nada, nada les pertenece ya.» De lo que Hughes protesta es de que lo traten como si ya estuviera muerto. El problema entre los Hughes y el público hostil a ellos es si los Hughes están muertos o no. Han puesto en entredicho su exigencia a estar vivos debido a los ingresos que les proporcionan los restos literarios de la poeta muerta. Han probado los granos de la granada que les unen al inframundo. Los defensores de Plath han contemplado con maliciosa satisfacción la lucha inútil de los Hughes para afirmar sus derechos como personas vivas. La aceptación por parte de Hughes de la extraña función de Poeta Laureado sólo ha empeorado aún más sus perspectivas de ser una persona viva. El Poeta Laureado ya no es completamente mortal. Ha ascendido al panteón de los muertos entronizados. También ha descendido al pozo negro del que el periodismo sensacionalista extrae sus espeluznantes artículos sobre los famosos. «VIDA SECRETA DEL POETA LAUREADO – "TED NO PUEDE OCULTARSE PARA SIEMPRE"» fue el titular de un ejemplo particularmente rastrero del *Mail on Sunday*, del 1 de febrero de 1987. Pero una paradoja acecha la lucha entre los defensores de Plath y los Hughes. Los defensores, a los que Olwyn llama «feministas», porque muchos de ellos lo son, no son en esta lucha representativos del movimiento de liberación de la mujer tanto como representativos de una especie de movimiento de liberación de la muerte. Quieren devolverle a Plath los derechos que perdió cuando murió. Quieren arrebatarle a Hughes el poder sobre sus restos literarios que él adquirió cuando Plath murió sin hacer tes-

tamento. Quieren suprimir su derecho a censurar sus diarios y cartas. Pero al hacer eso, al devolver a Plath la categoría de viva, simplemente realizan una sustitución: mandan a los Hughes y a Mrs. Plath abajo para que ocupen el lugar de Plath entre los muertos sin ningún derecho.

VII

Olwyn y yo cambiamos el restaurante, oscuro y cálido, por el frío glacial de la calle. Olwyn empezó a explicarme cómo llegar a la casa de Fitzroy Road de Plath, pero las indicaciones eran complicadas y, cuando se enteró de que yo no llevaba encima una guía de calles, dijo: «Bueno, bien... yo la acompañaré. Sola no la encontraría nunca».

Anduvimos lo que pareció un largo trecho, abriéndonos camino lentamente por la nieve endurecida. «Resulta extraño ir a casa de Sylvia en el aniversario de su muerte», dijo Olwyn. Habíamos llegado al agradable barrio de Primrose Hill y tuvimos que cruzar una plaza, que Olwyn identificó como Chalcot Square, donde Plath y Hughes habían vivido entre febrero de 1960 y el verano de 1961. Señaló una elegante hilera de casas de cinco pisos donde habían tenido un minúsculo apartamento en el cuarto piso. Dido Merwin les había encontrado el apartamento; ella y William Merwin, que vivían en el barrio, se habían convertido en los serviciales –probablemente demasiado serviciales– y más antiguos amigos de Hughes y Plath. En sus recuerdos Dido escribe de lo mucho que Willian hizo en favor de Hughes, «presentándole a personas del mundo literario y pulsando las teclas adecuadas», y de sus propios esfuerzos para «conseguirle a la muy embarazada Sylvia el derecho a un médico del Servicio Nacional de Salud». Luego da cuenta de la ingratitud de Plath, de su «definitivo e inesperado rechazo tan descortés» a la sugerencia de Dido de que comprase muebles y electrodomésticos para el apartamento en las tiendas de se-

gunda mano del barrio. Fue, escribe Dido, «como un disparo de advertencia en mitad de los saludos: las cosas, parecía, no iban a ser la agradable y sencilla navegación que yo había supuesto. Pero si los Hughes preferían derrochar en una cocina, una nevera y una cama elegantes, ¿qué demonios? No importaba si eso carecía de sentido para una pareja que compraba en los rastros como Bill y yo. Habría tenido absoluto sentido, por supuesto, de haber tenido nosotros alguna idea de las obsesionantes inseguridades que constituían la raíz de la necesidad de Sylvia de juguetes que le levantaran la moral». El lector norteamericano sólo puede abrir los ojos asombrado ante el puritanismo que considera el deseo de una cama decente y una cocina nueva como algo decadente y patológico.

El pasaje permite echar otra mirada momentánea a lo ajena que era Plath a Inglaterra. Resulta interesante que Plath nunca se haya ocupado de eso. Ocasionalmente se permitía unas pocas palabras a su madre y amigos norteamericanos sobre lo poco limpios y lúgubres que eran los cuartos de baño y las cocinas inglesas, pero parecía decidida a aceptar con buen ánimo las incomodidades de su país de adopción. Después de la separación de Hughes, no había nada que la ligara a Inglaterra, pero nunca consideró la posibilidad de volver a Estados Unidos. En la desabrida Inglaterra, Plath había encontrado refugio contra (como lo llamó en *La campana de cristal*) «el aroma maternal de los barrios residenciales» de la Norteamérica de Eisenhower. En Inglaterra su perverso ingenio podía florecer y lo que escribía podía romper el amnios de obediente manierismo que encerraba sus primeros escritos. La emergencia del «yo auténtico» como escritora suponía que Plath se despojaba de su identidad norteamericana junto con las demás identidades «falsas» que abandonaba. No había escrito –y no podría haber escrito– *La campana de cristal* o *Ariel* en su nativo Massachusetts. La implacable voz de la poeta de *Ariel* era una voz que se había librado de su acento norteamericano.

Cuando Plath llegó a Inglaterra con una beca Fulbright para estudiar en Cambridge, en el otoño de 1955, el acento todavía era fuerte.

Una compañera de estudios norteamericana, Jane Baltzell Kopp, recuerda los llamativos «americanismos» de Plath con el tono de una hermana que ha aprendido por su cuenta a comportarse en público y no sacar a relucir las costumbres vulgares y horteras propias de su familia. Elige como motivo especial de burla de Plath su «juego completo» de maletas blancas y doradas, que (informa Kopp) inspiraron «mucho asombro, incredulidad y humor entre los británicos» cuando la vieron con ellas en los grises andenes del ferrocarril. Los recuerdos de Kopp aparecen en *Sylvia Plath: The Woman and the Work* [Sylvia Plath: La mujer y la obra] una antología de escritos sobre Plath, preparada por Edward Butscher y publicada en 1977. Otra de las que colabora, la desaparecida Dorothea Krook, que fue la profesora favorita de Plath en Cambridge, y cuyos recuerdos son tiernamente favorables, también señala, sin embargo, lo exótica que resultaba una chica que «siempre iba muy pulcra y fresca, y vestía agradable ropa de chica joven, el tipo de ropa que le hace a una mirar a la chica, no a las prendas que viste; el pelo todavía hasta los hombros, pero cuidadosamente cepillado y peinado, y mantenido en su sitio por una ancha cinta en la coronilla... Esa agradable limpieza y frescura norteamericanas es lo que recuerdo principalmente de su aspecto físico». Las fotografías de Plath en las diversas biografías y en *Cartas a mi madre* y los *Diarios* la muestran igual que la describe Krook. Con su brillante pelo rubio y su suave cara redonda, evoca los anuncios de jabón y desodorante de las décadas de los cuarenta y cincuenta en los que nunca dejaban de aparecer las palabras «resplandeciente» y «fresco». Contrasta esta imagen con la descripción que hace Alvarez de la Plath de la tarde de su último encuentro con ella, el día de Nochebuena de 1962, dos meses antes de su muerte. Plath ya no es rubia (el rubio anterior había sido artificial) y ya no lleva el pelo tan llamativamente limpio. Alvarez escribe:

> El pelo, que habitualmente llevaba recogido en un moño tirante, como de maestra de escuela, estaba suelto. Le colgaba lacio hasta la cintura como una tienda de campaña, proporcionando a su rostro pálido y sus de-

> macradas líneas un aire curiosamente desolado, absorto, como el de una sacerdotisa despojada de los poderes que le conferían sus adoradores. Cuando andaba delante de mí por el portal de la entrada y subía los escalones de su apartamento –ocupaba los dos pisos superiores de la casa– el pelo despedía un intenso olor, acre como el de un animal.

Otro indicador de la transformación se puede encontrar en dos grabaciones de lecturas poéticas que hizo Plath; una en Massachusetts en 1958, y la otra en Londres, a fines de 1962, para la BBC. En la grabación de Massachusetts, lee con una voz joven, levemente declamatoria, con acento de Boston. La lectura resulta agradable, un tanto insulsa. La grabación de la BBC es extraordinaria; nadie que la oiga dejará de sentirse afectado por ella. Elizabeth Hardwick ha escrito una descripción definitiva de este curioso documento:

> Yo nunca había sacado nada en limpio de una lectura poética, a menos que la ropa, la barba, las chicas, el mal o buen estado del poeta pueda considerarse una especie de conocimiento. Pero la lectura de Sylvia Plath me dejó estupefacta. No se parecía a nada que hubiera imaginado. Ni rastro del púdico, íntimo, gracioso Worcester, Massachusetts, de Elizabeth Bishop; nada del directo y elíptico Pennsylvania de Marianne Moore. Al contrario, aquellos amargos poemas –«Papaíto», «Señora Lázaro», «El aspirante», «Fiebre de 39,5°»– fueron leídos «bellamente», proyectados con claridad, con la categórica dicción perfecta, inglesa; unas hipnotizantes cadencias, todas rotundas y rápidas, medidas y espaciadas. El pobre y retrasado Massachusetts había quedado borrado. «¡He vuelto a hacerlo!» Con claridad, perfección, mirándote desde arriba. Parecía que Plath estaba de pie en mitad de un banquete y gritaba como Timón: «¡Descubrir los platos, perros, y bebed a lengüetadas!».

Y sin embargo, cuando pensamos en la muerte de Plath, al amanecer, en un Londres indiferente, hasta cierto punto es el hogareño Massachusetts lo que se vuelve a ver. La idea de la muerte lejos de casa tiene un patetismo especial; incrustado en ella está la fantasía de que el lugar extranjero contribuyó a la muerte, incluso que quizá haya sido

su causa. Lo extranjero es amenazador, peligroso: si al menos se hubieran quedado en casa, en lugar de haber bebido de esa agua, ni subido a ese antiguo autobús que atraviesa el puerto, ni tampoco aventurado dentro de aquel café maligno. Una vez más son los recuerdos de Alvarez los que establecen los «si al menos» de la narración del suicidio de Plath. El primer intento de suicidio de Plath, en 1953, tuvo lugar literalmente en casa, en el espacio en el que se podía entrar a gatas, debajo de la casa de su madre, y sobrevivió a él. Lejos de casa, murió. Alvarez creía que Plath no había pretendido morir, que su muerte «se produjo por un descuido, por error, y demasiado pronto», y fue «un grito de ayuda que fatalmente no tuvo éxito». Una mortal concatenación de sucesos –de los que el despiadado frío, las cañerías congeladas, la falta de teléfono, las infecciones virales de los niños y de Plath constituyeron una hostil música de fondo– la arrebataron de un mundo que ella no pretendía dejar. Lo dejó miserablemente. Según Alvarez recordaba de la última visita que hizo a su piso y de cómo la imaginó la víspera de su muerte, era una figura patética, encogida.

Bitter Fame agudiza aún más el contraste entre la mujer grande, poderosa, blindada de *Ariel*, que traga «hombres como si fueran aire» y «adora a un fascista», y la chiquilla norteamericana derrotada en el apartamento gélidamente blanco, escasamente amueblado, que pone pan y leche junto a las camas de sus hijos y luego abre los conductos del gas y mete la cabeza en el horno encima de un trapo plegado que había puesto allí. El trapo plegado es un detalle nuevo, como lo es una carta del médico de Plath, John Horder, que escribe sobre el espantoso estado mental de Plath durante las semanas anteriores a su muerte; y lo mismo pasa con el testimonio de Jillian Becker, una nueva amiga inglesa, que se llevó a Plath y sus hijos a casa el último fin de semana y trató de evitar que volviera a Fitzroy Road. Paradójicamente, la intensidad con la que *Bitter Fame* evoca el patetismo y el horror de la muerte de Plath sólo contribuyó a los ataques que provocó su publicación; sólo consolidó la historia de una Plath maltrata-

da, cuando está muerta, por una cuñada hostil, igual que había sido maltratada en vida por un marido infiel. «Todavía es una criatura frágil, encantadora, en peligro de que la aplasten», escribió de Plath en el *Independent* del 19 de abril de 1989 Ronald Hayman, uno de los más insistentes acosadores de los Hughes. Por ridícula que sea esa descripción de la autora de *Ariel* y *La campana de cristal*, refleja una fantasía popular sobre Plath: expresa la necesidad pública de ver a Plath como víctima, el deseo de imponer una estructura jamesiana de inocencia norteamericana frente a la corrupción europea (Plath como Isabel Archer, digamos, y Hughes y Olwyn como Gilbert Osmond y Madame Merle), la lucha entre la intensa chica muerta y los espectrales parientes ingleses.

Cuando escribo la palabra «espectrales», me noto más cerca del misterio de por qué el peso de la opinión pública ha caído tan claramente del lado de Plath y contra los Hughes; de por qué los muertos han sido elegidos sobre los vivos. Elegimos a los muertos debido a nuestros lazos con ellos, nuestra identificación con ellos. Su desamparo, pasividad, vulnerabilidad son los nuestros. Todos anhelamos el estado de inanición, la situación de indefensión, en el que forzosamente somos dignos de cariño y frágiles. Sólo mediante un gran esfuerzo nos decidimos a actuar, a luchar, a combatir, a ser oídos por encima del viento, a aplastar flores según andamos. A comportarnos como *personas vivas*. La controversia entre Plath y Hughes invoca la competencia entre los dos principios que acechan la existencia humana. En su poema «Carnero», Ted Hughes escribe sobre un cordero que murió inexplicablemente poco después de nacer:

> No era
> Que no pudiera crecer, había nacido
> Con todo excepto la voluntad...
> Que puede ser deformada, justo como un miembro.
> La muerte le interesaba más.
> La vida no atraía su atención.

La vida, claro, nunca atrae toda la atención de nadie. La muerte siempre sigue interesando, nos empuja, nos llama. Lo mismo que el sueño es necesario para nuestra fisiología, la depresión parece necesaria para nuestra economía psíquica. En cierto sentido secreto, Thanatos se nutre de Eros además de oponérsele. Los dos principios funcionan en furtivo concierto; aunque en la mayoría de nosotros domina Eros, en ninguno de nosotros está completamente sometido Thanatos. Con todo –y ésta es la paradoja del suicidio– *quitarse* la vida es comportarse de un modo más activo, afirmativo, «erótico» que observar impotente cómo la inevitable mortalidad *le quita* a uno la vida. El suicidio, pues, implica nuestras dos partes: la que odia la muerte y la que ama la muerte. A cierto nivel, quizá, podemos envidiar al suicida aunque sintamos pena por él. Se ha preguntado con frecuencia si la poesía de Plath habría atraído la atención del mundo si Plath no se hubiera matado. Yo estaría de acuerdo con los que dicen que no. Los poemas infestados de muerte nos conmueven y nos electrifican porque sabemos lo que pasó. Alvarez ha señalado que los últimos poemas se leen como si hubieran sido escritos póstumamente, pero les ocurre eso únicamente porque en realidad ha tenido lugar una muerte. «Cuando estoy hablando del tiempo que hace / sé de qué estoy hablando», escribe Kurt Schwitters en un poema dadá (que he citado entero). Cuando Plath está hablando del deseo de morir, sabe de lo que está hablando. En 1966, Anne Sexton, que se suicidó once años después de Plath, escribió un poema titulado «Deseo de muerte», en el que aparecen estos versos sobrecogedoramente informativos:

> Pero los suicidas tienen un idioma especial.
> Como los carpinteros quieren conocer las herramientas.
> Nunca preguntan *por qué se hace algo*.

Cuando, al comienzo de «Señora Lazaro», Plath exclama triunfalmente: «He vuelto a hacerlo», y, más adelante, escribe en el poema:

Morir
Es un arte, como todo.
Yo lo hago excepcionalmente bien.

Tan bien, que parece un infierno.
Tan bien, que parece real.
Supongo que se podría hablar de vocación.

nosotros sólo podemos aceptar lo que dice. Sabemos que estamos en presencia de un maestro en la cuestión.

VIII

Olwyn y yo finalmente llegamos a la casa de Fitzroy Road donde Plath se quitó la vida. La reconocí inmediatamente; es un motivo fotográfico obligatorio de las biografías de Plath, y su placa oval de cerámica azul que dice «William Butler Yeats, 1856-1939, poeta y dramaturgo irlandés, vivió aquí» es un detalle mencionado compulsivamente (y sin embargo, extrañamente carente de importancia). El número 23 formaba parte de una hilera de casas de ladrillo de tres pisos, con estuco blanco en torno a las ventanas y en el sótano y el piso bajo. Plath había alquilado el dúplex del segundo y tercer pisos, y vivió allí apenas un par de meses sola con sus hijos. «A finales de septiembre se le dijo a Ted que dejara Court Green. A primeros de octubre fue a recoger sus cosas», escribe lacónicamente Stevenson en *Bitter Fame*, y dos meses más tarde Plath se trasladó a Londres con sus hijos. El período de la ruptura del matrimonio Plath-Hughes es el núcleo radiactivo de la tarea biográfica referida a Plath. Allí estuvo alojado el precioso mineral que los biógrafos luchan por arrebatarles a los Hughes. Si los diarios de esa época, que Hughes destruyó o perdió, quedan fue-

ra del alcance, se conservan las enloquecidas cartas que Plath escribió a su madre y amigos en plena desgracia, celos y furia por la infidelidad de Hughes. También está el testimonio de dos amigas, Elizabeth Sigmund y Clarissa Roche, que fueron confidentes de Plath durante el período de sus trastornos propios de una Medea. Las dos se han presentado como defensoras de la «frágil, encantadora» Plath frente a los despiadados Hughes. Cada una de ellas ha publicado sus recuerdos, y las dos han incurrido en la enemistad y el desprecio imperecederos de los Hughes por proporcionar historias sensacionalistas a los agradecidos biógrafos y periodistas. Sigmund, que vivía en North Devon y vio a Plath más que Roche, ha aportado una famosa escena:

> Entonces, de repente, una tarde a última hora llegó Sylvia con Nick y su cuna portátil, y el cambio que se había producido en ella era asombroso. No dejaba de decir: «Se me ha secado la leche, no puedo alimentar a Nick. La leche se me ha ido».
>
> Por fin me contó que Ted estaba enamorado de otra mujer, que ella conocía a Assia y que le daba mucho miedo. Lloró y lloró y me agarraba las manos, diciendo: «¡Ayúdame!».
>
> ¿Qué podía hacer yo? Nunca me he sentido tan inútil en mi vida. Ella aseguraba: «Ted me miente, miente todo el tiempo, se ha convertido en un hombre *insignificante*». Pero la cosa más espantosa que dijo fue: «Cuando tú le entregas a alguien todo tu corazón y esa persona no lo quiere, no lo puedes recuperar. Se ha ido para siempre».

Fue por sugerencia de Alvarez por lo que Sigmund escribió sus recuerdos, para su publicación en *The New Review*, una revista entonces dirigida por el amigo de Alvarez, Ian Hamilton. Se volvieron a publicar (en una versión ligeramente distinta) en la antología de Butscher. Roche (cuyos recuerdos también aparecen en el libro de Butscher) recuerda una Plath casi igual de fuera de sí misma durante una visita a Court Green en noviembre de 1962: «El intenso, apasionado, sensible Heathcliff había vuelto la espalda y ahora se le aparecía [a Plath] como un campesino enorme, brutal, torpe, que no la podía proteger de sí misma ni de las con-

secuencias por haber intentado alcanzar la condición de mujer. Le maldecía y se burlaba de él por su debilidad, y le llamaba traidor».

No existe motivo para dudar de la desnuda verdad de estos recuerdos. Como sabemos por las enloquecidas cartas, en aquellos días Plath decía todo tipo de cosas sobre Hughes. Y como todos sabemos por nuestros roces con los celos de origen sexual, estar fuera de sí es el síntoma más importante de la enfermedad. Pero lo que pocos hemos experimentado durante el progreso de la enfermedad es un impulso de creatividad que nos da poder para hacer un trabajo que sobrepasa todo lo que hemos hecho antes, un trabajo que parece hacerse por sí mismo. Fue durante un período de dos meses del otoño de 1962, después de que Hughes se hubiera ido de Devon, y Plath, incapaz de comer o dormir, padecía elevadas fiebres reales además de las imaginarias debidas a la rabia por los celos y a una ridícula pena por sí misma, cuando escribió la mayoría de los poemas de *Ariel*. Tomaba pastillas para dormir, y cuando se le pasaban los efectos, hacia las cinco de la mañana, se levantaba y escribía hasta que se despertaban los niños. En una carta a su amiga la poeta Ruth Fainlight (que empieza con los insultos obligados a Hughes) Plath escribió: «Cuando mi vida doméstica era "feliz" notaba como si tuviera una mordaza. Ahora que mi vida doméstica, hasta que consiga una asistenta fija, es un caos, vivo como una espartana, escribiendo en medio de tremendas fiebres y dejando en libertad un material que había estado encerrado en mí durante años. Me siento pasmada y muy contenta. No dejaba de decirme que yo era del tipo de los que sólo escriben cuando tienen el corazón en paz, pero resulta que no es así, las musas se han instalado aquí, ahora que Ted se ha ido». A su madre, Plath le escribió (en una carta en la que también decía: «Le odio y le desprecio tanto que apenas soy capaz de hablar»): «Soy una escritora genial; el genio estaba dentro de mí. Estoy escribiendo los mejores poemas de mi vida; me harán conocida». A finales de octubre Plath empezó a buscar apartamento en Londres –aquél fue el período de su amistad con Alvarez–, y el 7 de noviembre escribió arrebatadamente a su madre:

> Estoy escribiendo desde Londres, tan contenta que apenas soy capaz de hablar. *Creo* que he encontrado casa [...] Por absoluta *chiripa* pasé por *la* calle y por *la* casa (con Primrose Hill al final) donde siempre quise vivir. La casa tenía obreros dentro y un cartel: «Se alquilan apartamentos»; subí volando la escalera. Precisamente el *adecuado* (sin amueblar), con dos pisos, tres dormitorios arriba, salón, cocina y baño abajo *y* ¡una terraza con plantas! Fui volando a la agencia –centenares de personas delante de mí, pensé, como siempre–. Parece que tengo ¡*una posibilidad*! Y fíjate, ¡*es la casa de W. B. Yeats*! Con una placa azul encima de la puerta que dice que ¡vivió allí! ¡Y en el barrio de mis antiguos médicos y en la calle [donde] querría *comprar* una casa si alguna vez escribo una novela de gran éxito.

Se trataba de la casa ante la que ahora estábamos paradas Olwyn y yo. Tenía un aire de bienestar y de que las cosas iban bien. Yo había esperado algo menos espacioso y cuidado; los recuerdos de Alvarez me habían preparado para algo más pequeño y melancólico. Se trata de un lugar común de quien visita lugares donde ha pasado algo de lo que no queda ningún rastro; el visitante queda sorprendido por la ausencia de lo que ha venido a «ver». Claude Lanzmann empieza su película *Shoah* con una visión de un hermoso campo verde. Se les ve a él y a un superviviente del campo de exterminio nazi de Chelmno caminando por donde estuvo el campo, ahora una pradera poética al lado de un arroyo. Con una voz normal, cuando Lanzmann le pregunta con una voz igual de normal, el superviviente cuenta horrores que desafían cualquier comprensión. La película está equilibrada sobre la tensión entre tiempo e historia. El tiempo cura todas las heridas, suaviza, limpia, borra; la historia mantiene las heridas abiertas, hace que escuezan, no se curen y sangren. En esta película, Lanzmann insiste en la cuestión una y otra vez. En Tel Aviv entrevista a un peluquero superviviente de Treblinka. El peluquero le está cortando el pelo a un cliente. Hace lo habitual. Cuando Lanzmann le presiona para que dé detalles más concretos sobre el campo, el peluquero, ahora en lágrimas, no puede seguir. «Debe seguir –le dice Lanzmann, con severidad–. Tiene que hacerlo.» El peluquero agarra decididamente las ti-

jeras y, en una extraordinaria desviación del sentido, olvida el pasado (al cortar el pelo, corta la relación con Treblinka) y lo recuerda (obedece la orden de Lanzmann de hablar, contando lo indecible).

La literatura imaginativa se produce bajo la presión de una interrogación interna como la de Lanzmann. Poetas, novelistas y dramaturgos se obligan, frente a terribles resistencias, a proporcionar lo que los demás mantenemos cerrado y seguro dentro del corazón. Ted Hughes, en su introducción a un conjunto de escritos breves en prosa de Plath que se llamó *Johnny Panic and the Bible of Dreams* [Johnny Panic y la Biblia de los sueños] escribe sobre el «extraño conflicto entre lo que se esperaba de ella y lo que finalmente surgió». Lo que se esperaba de Plath eran los logros de la amable y obediente estudiante que sacaba sobresalientes en la década de los cincuenta; lo que surgió fue la tremenda poesía de *Ariel*. En «Papaíto» Plath escribe:

> Creí verte en todos los alemanes.
> Y el lenguaje grosero
>
> Una locomotora, una locomotora
> Que me apartaba con desdén, como a un judío.
> Un judío que va hacia Dachau, Auchswitz, Belsen.
> Empecé a hablar como los judíos.
> Creo que bien podría ser judía yo misma.

«Papaíto» recibió críticas buenas y malas. Hay críticos que condenan a Plath por apropiarse del Holocausto para fines privados. «Hiciera lo que le hiciera su padre, nunca podría haber sido como lo que los alemanes les hicieron a los judíos –escribe Leon Wieseltier en *The New York Review of Books* (1976)–. La metáfora es inapropiada [...] La familiaridad con ese asunto infernal debe ganarse, no darse por supuesta.» El desaparecido Irving Howe, en su libro *The Critical Point* (1973) escribe: «Hay algo monstruoso, absolutamente desproporcionado, cuando una maraña de emociones sobre el padre de uno se compara deliberadamente con el destino histórico de los judíos europeos; algo triste, si

la comparación se hace espontáneamente». Seamus Heaney escribe en su libro *The Government of the Tongue* (1989): «Un poema como "Papaíto", por mucho que se pueda reconocer que es un brillante *tour de force*, y por mucho que se pueda entender o excusar su violencia y su carácter vengativo a la luz de las relaciones parentales y maritales de la poeta, sigue estando, con todo, demasiado enmarañado con las circunstancias biográficas, y campa tan a su aire dentro de la historia de los sufrimientos de otra persona que sencillamente se niega el derecho a nuestra simpatía». Por otro lado, George Steiner presta homenaje a Plath por su «acto de identificación, de comunión total con los torturados y asesinados en masa». En su trabajo «El arte de morir» (1965) escribe de ella como «uno de los bastantes jóvenes poetas, novelistas y dramaturgos contemporáneos, que sin haber padecido directamente el Holocausto, más han hecho para contrarrestar la tendencia general a olvidar los campos de exterminio». Dice de «Papaíto» que es «uno de los escasísimos poemas en cualquier idioma que se acercan al horror final».Y sin embargo, después de decir eso, después de llamar a «Papaíto» el *Guernica* de la poesía moderna, Steiner se inquieta. Hay algo que no termina de parecerle bien. «¿Son enteramente legítimos esos poemas finales?», pregunta; luego, en un giro radical, que fue muy criticado por Howes, quien considera «devastador con respecto a su comparación anterior con el *Guernica*», añade: «¿En qué sentido alguien, que no ha participado en unos sucesos ocurridos mucho tiempo atrás, comete un sutil latrocinio cuando invoca los ecos y recuerdos de Auschwitz y se apropia de una enormidad de emociones dispuestas para sus intenciones privadas?». Tres años más tarde, al escribir de «Papaíto» en *The Cambridge Review*, Steiner todavía le da vueltas a la cuestión: «¿Qué derecho extraterritorial tenía Sylvia Plath –era una niña bien alimentada y rubia en Estados Unidos cuando los trenes pasaban de verdad– a recurrir a las reservas de horror vivo en las cenizas y los zapatos de los niños? [...] ¿Tiene licencia alguno de nosotros para situar nuestros desastres personales, por terribles que éstos puedan ser, en Auschwitz?».

La ambivalencia de Steiner, su veredicto de «sí, pero» sobre «Papaíto», es una respuesta característica a la obra de Plath y a su persona. La elogiamos (aquellos de nosotros que no la condenan o la rechazan), pero luego nos echamos atrás. Retiramos algunos de nuestros elogios. Lo mismo que Steiner, no estamos seguros de dónde mantenernos con respecto a ella. «¿Por qué no *dice* algo?», preguntó Olwyn. Como la vida, la obra está llena de amenazadores silencios. Eso es hermoso y severo y muy frío. Es surrealista, con la amenaza que supone el surrealismo y su negativa a explicarse. Nos mantenemos ante los poemas de *Ariel* como se mantuvo Olwyn ante el rostro de piedra de Sylvia. Nos sentimos humillados y reprendidos, como si fuéramos la «gentecilla rechoncha» que Plath vio en el hospital o los herbívoros de los que escribe en su poema «Mística», «cuyas esperanzas son tan pocas que se sienten cómodos». Hablar de que Plath se niega el derecho a nuestra simpatía no es exacto. Plath nunca solicita nuestra simpatía; no se rebaja a ello. La voz del «yo auténtico» es notable por sus notas agudas de desdén; y su profunda melancolía. «Los «torturados y exterminados en masa» nunca están demasiado lejos de las ideas de Plath. (Se cuenta que le dijo al poeta escocés George MacBeth: «Veo que también tú tienes un campo de concentración en la mente».) Decir que Plath no se ganó el derecho a invocar los nombres de Dachau, Auschwitz, Belsen está fuera de lugar. Los acusados somos nosotros por quedarnos cortos, por no aceptar el desafío de imaginar lo inimaginable, de romper el código de atrocidades de Plath.

En *La campana de cristal* Plath expresa lo que es volverse loca. En los poemas de *Ariel* nos proporciona lo que se podrían llamar los subproductos de su locura. La conexión que establece el arte entre el sufrimiento individual y el colectivo la ofrece el arte de Plath de un modo que no todos los lectores han encontrado convincente. Howe, por ejemplo, extiende su crítica de «Papaíto» a todo *Ariel*. «¿Qué iluminación –moral, psicológica, social– puede proporcionar sobre [las situaciones extremas] o la condición humana en general una escritora tan profundamente apremiada por sus problemas?», pregunta. Y sin embar-

go, lo que surgió de Plath estaba tan lejos de lo que se esperaba de la chica expansiva de las maletas Samsonite, que todos debemos estar de acuerdo en la singularidad de su logro. El modo en que la niña «bien alimentada y rubia en Estados Unidos» se convirtió en la mujer delgada y blanca en Europa, que escribió poemas como «Señora Lázaro» y «Papaíto» y «Filo», sigue siendo un enigma de la historia literaria; un enigma que está en el núcleo de la urgencia nerviosa que impulsa la empresa biográfica de Plath, y de la fascinación que la leyenda de Plath ejerce sobre nuestra imaginación.

SEGUNDA PARTE

I

Un rápido tren me llevaba a Durham, en el norte de Inglaterra, donde vivía Anne Stevenson. Ya había estado con Anne anteriormente, un año después de la publicación de *Bitter Fame*, y el encuentro había sido deprimente. Pasé dos horas con ella en el University Women's Club, de Londres, donde se alojaba –había ido a la ciudad a dar una conferencia–, y aunque la serena figura literaria que yo había imaginado durante tantos años se hacía visible ocasionalmente, por lo general quedaba oscurecida por una mujer disgustada, llena de problemas, dolida y que se quejaba sin cesar. La hostilidad pública hacia ella no había disminuido. Todavía la atacaban, y ella todavía se engañaba creyendo que podría convencer a la prensa de lo injusto de su castigo. Les había estado hablando a los periodistas –yo sólo era la última de una serie– de la presión intolerable que había ejercido sobre ella Olwyn Hughes mientras estaba escribiendo la biografía, de cómo le habían puesto una pistola en la cabeza, de cómo había sido obligada a terminar y publicar un libro que no era suyo del todo. Pero la prensa sólo había usado las quejas de Anne contra Olwyn para adornar su historia original; haber hecho otra cosa habría supuesto desobedecer una regla fundamental del periodismo, que es contar una historia y *atenerse a ella*. Los artículos periodísticos (llamados significativamente en inglés «historias»), como las historias de la mitología y el folklore, derivan su fuerza de unas simpatías y antipatías estables y nunca equívocas. Cenicien-

ta debe seguir siendo buena y las hermanastras malas. «La segunda hermanastra, después de todo no es tan mala» no es una buena historia. Anne Stevenson tenía que seguir siendo la mala en el escándalo de *Bitter Fame*. Su enfrentamiento con Olwyn tenía que quedar reducido a una pelea entre ladrones; un espectáculo desagradable, y sólo eso.

Anne parecía derrotada y hundida, y me dio la impresión de que había algo específicamente inglés en la atmósfera de su hundimiento. El vestíbulo del University Women's Club, donde estuvimos sentadas un rato, con una mesa coja delante, sólo acentuó mi sensación de complicidad por parte de Inglaterra con el movimiento descendente de la vida de Anne. La sala tenía un carácter austero y agobiante; su papel pintado beige descolorido y los sillones de brazos, desfondados, parecían gratuitamente sombríos. La propia Anne, que había salido del ascensor con una gabardina en el brazo, calzada con unas botas cómodas y pequeñas y gafas de montura de plata que hacían que su cara tuviera un aspecto estirado y severo, también parecía innecesariamente gris. A los cincuenta y siete años, todavía era una mujer guapa, y cada vez que se quitaba las gafas se le transformaba el rostro. Tenía unos ojos extraordinarios: muy azules, con pesados párpados como los de Virginia Woolf. Hubo también momentos en que el torrente de palabras a la defensiva remitía y relámpagos de ironía aligeraban la tensa y pesada atmósfera de la entrevista. Después de contarme que se había sentido injusta y profundamente injuriada por una reseña muy desagradable del *Times Literary Supplement* de su nuevo libro de poemas, *The Other House* [La otra casa] –una reseña que la acusaba de tener envidia a Sylvia Plath, y que la hirió más que todas las reseñas de *Bitter Fame*–, Anne sonrió y dijo: «Pero a nadie le mata que le ataquen con dureza de vez en cuando. No es como si me hubieran torturado y arrancado las uñas». Añadió a continuación: «Pero me hace muy susceptible y muy vulnerable», y esa susceptibilidad y vulnerabilidad se imponía a su discurso, haciendo que éste resultara apagado y poco convincente.

Pero a mí no me tenía que convencer. Yo ya estaba de su parte. Mi historia sería revisionista, y no sólo porque la había idealizado como

una artista literaria, sino debido a una experiencia mía paralela a la suya. Poco tiempo antes, yo también había escrito un libro poco popular, y también a mí me habían atacado en la prensa. Yo había estado allí; en el lado impotente de la ecuación periodista-asunto tratado. Ahora mi «objetividad» periodística se había deteriorado. Quedé en volver a ver nuevamente a Anne, y estaba bastante segura de que los encuentros posteriores devolverían su imagen al lugar privilegiado que había ocupado en mi imaginación durante tantos años. Pero tomé cuidadosa nota de la mala impresión que me había causado en nuestro primer encuentro. Notaba que allí había algo que ilustraba un problema de la biografía –el problema de cómo escribir sobre personas que ya no pueden cambiar el modo en que son percibidas por sus contemporáneos, que aparecen congeladas en ciertas actitudes antinaturales o desagradables, como personajes de *tableaux vivants* o personas a las que una fotografía saca con la boca abierta–. Como periodista que se ocupa de una persona viva, tenía una ventaja sobre el biógrafo, que se ocupa de una muerta: podía volver a encontrarme con Anne otra vez (y otra y otra y otra, si era necesario) para realizar su retrato. Podía ver cómo se movía, o dejaba caer un brazo o cerraba la boca. En realidad, podía hacerle las preguntas que sólo al biógrafo le apetecería hacer al personaje biografiado. El personaje objeto de la atención del periodista, por su parte, es consciente de la ventaja de no estar muerto y le alegra que exista la oportunidad de sesiones posteriores.

En los meses siguientes, en la correspondencia con Anne y Olwyn, el problema de la conveniencia o no de una cuestión saldría a relucir repetidamente: «Entonces le dije eso, pero ahora no se lo diría. Yo no me atengo a eso, no use eso, no crea que eso sea toda la verdad sobre mí». Después de nuestra reunión en el University Women's Club, recibí una carta de Anne cuya primera frase era una especie de anticipación del asunto que había constituido el leitmotiv de las cartas (y las de Olwyn) que me envió. «Después de la conversación de la última tarde –escribía Anne–, quiero aclarar ciertas cosas que dije o rebatí. Como la vida es un proceso en marcha, la mayoría de las personas, e indu-

dablemente yo misma, se contradicen constantemente, según el momento y el estado de ánimo. Mi sensación sobre lo "verdadero" en el intercambio humano quizá sólo se pueda expresar en la "ficción", en poesía o prosa.» Esto fue compensado por una carta de Olwyn desdiciéndose de lo que había asegurado en el restaurante indio: «Al hablar, me expreso probablemente con demasiada franqueza, con respecto a cualquier aspecto de esto o lo otro que en aquel momento se me pase por la cabeza –lo que puede originar falsas impresiones de distinto tipo–, y parece que los adoradores se apoderan de cualquier cosa que uno diga, y la deforman. Frases que escribí apresuradamente hace años han sido sacadas de contexto y malinterpretadas (sin duda eran bastante imprecisas cuando se escribieron), y luego han sido usadas y citadas como si constituyeran mi actitud en su conjunto sobre diversas cuestiones».

Mi actitud en su conjunto. Al final del relato de Borges «El Aleph», el narrador va al sótano de una casa, donde tiene la experiencia de encontrarse con todo lo que hay en el mundo. Ve a la vez todos los lugares desde todos los ángulos: «Vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos; vi todas las hormigas que hay en la tierra [...] vi la circulación de mi oscura sangre». El bloqueo del escritor se deriva de la loca ambición de entrar en ese sótano; el que escribe con soltura se contenta con permanecer en el desván cerrado de la expresión parcial, con decir lo que «se le pasa por la cabeza», y con aceptar que no quiere –ni puede– ser totalmente veraz, ante el riesgo de que se le entienda mal. Yo también he pasado días moviéndome inútilmente a la puerta de ese sótano prohibido. He leído con atención mi historia revisionista y la encontré deficiente. ¿Cómo puede ver uno todas las hormigas que hay en la tierra cuando lleva puestas las anteojeras de la historia? En el tren a Durham, sin embargo, todavía estaba libre de la enfermedad (de los filósofos), y leía con fascinación y admiración el original escrito a máquina de una conferencia que Anne había dado en Toronto el octubre anterior. Se titulaba «The Making of *Bitter Fame*» [Cómo se hizo *Bitter Fame*], y en ella las ideas incoherentes de la entrevista en el Uni-

versity Women's Club se habían integrado para formar una narración coherente y viva. Aquí la voz era enérgica y clara, el tono seguro.

La conferencia empieza con una discusión sobre los paralelismos que Anne ve entre ella misma y Plath. «Plath y yo nacimos con unos meses de diferencia, en el otoño y el invierno de 1932 y 1933 –escribe–. Teníamos en común unos padres norteamericanos de origen alemán, aunque su educación, a diferencia de la mía, fue puramente teutónica. Nuestros padres fueron profesores universitarios. De niñas, asistimos a unos colegios públicos similares, y de adolescentes nos graduamos el mismo año (1950) en institutos norteamericanos de clase media "de los que preparaban" para la universidad.» Anne continúa:

> También compartimos los mismos supuestos ideológicos y sociales. Las dos crecimos en un ambiente protegido, académico, en el que el éxito en la enseñanza media, seguido por una educación en artes liberales en la universidad, parecía garantizarnos un futuro de felicidad personal y utilidad a la sociedad. Nuestras atentas madres nos animaron a considerarnos «especiales». En la universidad (yo ingresé en la Universidad de Michigan el mismo año que Sylvia empezó en el Smith College), mientras suponíamos que la vida nos proporcionaría un matrimonio feliz incluso después de casarnos y unos hijos sin problemas, estábamos plenamente decididas a utilizar nuestro talento del mejor modo posible. Yo todavía intento llegar a un acuerdo con mi ambición juvenil egocéntrica, característicamente norteamericana de ser «grande» [...] Lo que me vuelve a llevar a un aspecto de Sylvia que creí reconocer cuando leí por primera vez sus *Cartas a mi madre*. Lo que Sylvia Plath y yo teníamos inequívocamente en común en la década del cincuenta fue, por supuesto, el habernos casado con un inglés y trasladarnos, como jóvenes ingenuas, desde la liberal y próspera Norteamérica a la Inglaterra clasista y depauperada por la guerra. Como muchos, cuando empecé a prestar atención a la vida de Plath, di por supuesto que los problemas de Plath surgían de la dificultad de hacer ese ajuste; como mujer, especialmente. Comprendí que mi parálisis e infelicidad de después del matrimonio en Inglaterra se debían en buena parte a lo que habitualmente se conoce como «choque de culturas». Incluso en la década de los cincuenta las mujeres norteamericanas estaban

> mucho más adelantadas que sus equivalentes inglesas en lo que se refiere a lo que esperaban de y para sí mismas [...] Supuse que Silvia Plath, aunque imaginaba que estaba como en casa en la sociedad británica, en realidad había infravalorado su propia ingenuidad defensiva, en especial entre los intelectuales británicos.

Tras ese prólogo, Anne aborda la cuestión de confesar su propia ingenuidad defensiva y relata cómo se había dejado atrapar en la tela de araña de la que todavía estaba intentando desenredarse. Todo empezó tranquilamente y del modo más natural, como pasa con esas cosas. En 1985, Anne aceptó el encargo de escribir un breve estudio biográfico de Plath (unas cien páginas) para una colección de Penguin que se llamaba Lives of Modern Women [Vidas de mujeres modernas]. Hacia el otoño de 1986 había terminado un borrador provisional, y decidió mandar los capítulos primero y último a Ted Hughes para que los comentase. Conocía superficialmente a Hughes del mundo poético inglés. Hughes estaba fuera, pero su mujer, Carol, telefoneó a Anne y le sugirió que le mandara los capítulos a Olwyn. Anne hizo eso, y la propia Olwyn pronto la llamaba por teléfono. «Dijo que lo que yo había escrito contenía muchas interpretaciones erróneas pero que le gustaba mi estilo frío, conciso, y que ¿por qué no nos veíamos un día de la semana siguiente y hablábamos del libro mientras comíamos?»

Durante la comida, en un restaurante francés de Camden Town, Olwyn refunfuñó como acostumbraba sobre el mito de Plath y las «liberadoras», «las adoradoras» que habían hecho sufrir a Ted Hughes, pero halagadoramente excluyó a Anne de su retrato de los autores de biografías de Plath, que en su opinión eran un grupo de malvados incompetentes. Al despedirse, le entregó a Anne un fajo de cartas que Dido Merwin le había escrito a Linda Wagner-Martin sobre Plath. Wagner-Martin, mientras trabajaba en su biografía, había tenido la costumbre de mandar capítulos a sus fuentes para que los comentasen. Dido, al leer los capítulos basados en sus cartas, retiró el permiso para

que se usaran. «Usted debe de tener razones para no querer reconocer el hecho crucial de que Plath era una persona *que castigaba* patológicamente y Ted una *que perdonaba* por constitución –le escribió a Wagner-Martin–. Tengo mis motivos para no querer tener nada que ver con un libro que intenta ocultar esto.» Anne escribe: «Olwyn consideró que yo debía ver las cartas de Merwin; me demostrarían que Sylvia Plath era muy diferente a la mártir y víctima del mito», y sigue:

> Cuando leí las cartas de Mrs. Merwin, confieso que me eché a reír. Su mordacidad, su ingenio, su inconfundible tono de malévola, desdeñosa, sofisticada superioridad inglesa, adornado con frases en francés y agudas alusiones literarias, justificaban mucho de lo que yo había supuesto sobre el desconcierto de Sylvia entre los miembros del mundo literario inglés. Mientras en Inglaterra yo me había hundido en mí misma, Sylvia le había declarado la guerra. Las cartas de Dido Merwin –poseían un tono cáustico que anticipaba lo que iba a llegar con sus memorias– acusaban a Sylvia de un comportamiento monstruoso: brusquedad, egoísmo, insensibilidad, ceguera social, pero sobre todo celos. Las cartas eran sin la menor duda una fuente inestimable de información para los que se oponían a su adoración, aunque consideré que arrojaban al menos tanta luz sobre el carácter de Dido como sobre el de Sylvia.

En un segundo encuentro con Anne, unas semanas después, Olwyn desplegó su estrategia de la araña. Le propuso a Anne que no publicara su estudio de cien páginas para la colección de Penguin y lo aumentara hasta convertirlo en un libro, para el que ella, Olwyn, negociaría contratos con editoriales inglesas y norteamericanas. (Olwyn tenía una pequeña agencia literaria además de trabajar como Cerbero del legado de Plath.) Se ofreció a hacer de agente de Anne y le prometió importantes adelantos. Además, haría saber a los amigos de Ted Hughes, que lealmente habían mantenido silencio durante casi veinticinco años, que por fin resultaba seguro contar lo que sabían a una biógrafa nueva de confianza. Entretanto, Hughes había regresado a Inglaterra y escrito a Anne una larga carta sobre los dos capítulos que le

había mandado. A diferencia de las quince páginas de la lista de comentarios lacónicos y desdeñosos que le había enviado a Wagner-Martin al leer su manuscrito unos meses antes («página 201, línea 4: suprimir "hacían el amor"»; «página 200, línea 6: suprimir "y desgarró... mejilla"»; «página 273, líneas 27-28: la sola mención de esos detalles insignificantes suena burlesco; suprimir»), la carta de siete páginas de Hughes a Anne era amistosa, respetuosa y (considerando su actitud reservada habitual) revelaba notables detalles sobre su vida con Plath. Resultó que esta carta no sólo fue la primera sino también la última de las cartas de Hughes a Anne durante la escritura de *Bitter Fame*. En aquel momento, sin embargo, sirvió de poderoso acicate; contar con las halagadoras atenciones del hermano añadidas a las de la hermana hizo la oferta imposible de resistir.

Anne entró en la tela de araña. Hacia finales de noviembre, Olwyn, actuando con su característica diligencia y eficacia, había gestionado contratos con Houghton Mifflin, en Estados Unidos, y Viking, en Inglaterra, que proporcionaron los sustanciosos adelantos prometidos (40.000 dólares de Houghton Mifflin y 15.000 libras de Viking). Dispuso de los amigos prometidos; aparentemente no había nada que ella no pudiera o no quisiera hacer por ayudar. Dejó que Anne usara su gran biblioteca sobre Plath. Se entrevistó con testigos directos. Compartió sus propios recuerdos de Plath. Escribió análisis de la poesía de Plath. Leyó borradores de los capítulos según Anne los escribía, y ofreció sus opiniones. Hizo de emisario con Ted. Anne ya compartía la visión que Olwyn tenía de Plath como una brillante poeta pero una persona difícil y antipática, y ella y Olwyn se reunían en casa de Olwyn (en aquella época Anne vivía en Londres con su futuro marido, Peter Lucas) y hablaban de Plath con esa especie de deliciosa malicia que uno se permite con amigos íntimos de la misma opinión. Con toda probabilidad, habían sido aquellos indicios de los sentimientos negativos de Anne hacia Plath, más que su «estilo frío, conciso» lo que primero atrajo el interés de Olwyn y lo que hizo que tuviera la sensación de que por fin había encontrado la biógrafa adecuada –la

biógrafa que trazaría el retrato de Plath que se necesitaba para contrarrestar el retrato idealizado de las liberadoras–. Olwyn obsequiaba a Anne con historias del comportamiento desagradable de Plath, y Anne escuchaba sin protestar, aunque no enteramente desprovista de escepticismo. Luego, a comienzos del verano de 1987, con un esbozo de la biografía ampliada en la mano, Anne fue en avión a Boston para reunirse con Peter Davison, el que se ocupaba de su libro en Houghton Mifflin, y trabajar juntos en él, capítulo a capítulo. Davison aprobó los primeros capítulos pero tenía la sensación –y Anne estaba de acuerdo con él– de que los dos últimos capítulos tenían poca consistencia, resultaban incompletos. «A falta de cualquier información más por parte de Ted Hughes –continúa la conferencia–, decidí ir en avión a Indiana y pasar una semana allí examinando a fondo los archivos de la biblioteca Lilly.»

En la Lilly Library, Anne tuvo una revelación. «Me encontré a la propia Sylvia Plath en cartas suyas sin expurgar y cartas de ella a sus amigos y amantes [...] Esas cartas, estas hojas de papel con tanta vida, me [la] resucitaron de un modo que no habían hecho los recuerdos de los testigos directos con los que había hablado.» Y Anne sigue:

> Quizá yo estuviera respondiendo a la insolencia de lo evidente, pues nada de aquello estaba destinado a los biógrafos, y todo contenía lo contingente del presente todavía sin ser ficción, todavía sucediendo [...] En Indiana llegué a sentir que finalmente había conocido a Sylvia Plath; que la apreciaba más porque la conocía mejor. Volví a su diario y lo releí con renovada comprensión [...] Empecé a entender, creo yo, por qué se había convertido en la poeta extremista, intransigente que fue. No hubiera servido nada menos comprometido [...] Tarde tras tarde, emergía, aturdida, del aire acondicionado de la biblioteca a la opresiva humedad de las noches de Indiana. (Había olvidado el pesado y pegajoso abrazo de los veranos del Medio Oeste.) Al vivir la vida de Sylvia en lugar de la mía, empecé a experimentar por primera vez esa inmensa sensación de identificación con el personaje que la mayoría de los biógrafos sienten incluso antes de empezar sus investigaciones. Me di cuenta de que, tristemente,

> yo admiraba a Sylvia pero nunca me había gustado. Incluso antes del comienzo de mi trabajo con Olwyn Hughes, había rechazado lo que me parecía su ensimismamiento sin refinar y su agresiva ambición. Ahora, pensé, empezaba a verla en relieve. Decidí volver a Londres y cambiar nuevamente *Bitter Fame* de arriba abajo. Estaba segura de que esta vez sería capaz de organizar una biografía crítica por mí misma.

De vuelta en Londres, Anne se puso a trabajar en su biografía tal y como recientemente la había vuelto a concebir. Ahora estaba orientada y ya no necesitaba la ayuda de un genio. Sabía lo que estaba haciendo y quería trabajar sola. Ordenó a Olwyn que volviera a meterse en la lámpara. Naturalmente, Olwyn se negó. Durante los dos años siguientes, Anne y Olwyn estuvieron empeñadas en un combate mortal, desigual, sobre el libro. Los intentos de Anne de que fuera suyo –de ser la autora de su propio libro– no tuvieron éxito; había perdido el control del texto cuando hizo su pacto del diablo con Olwyn. Olwyn la mantenía férreamente agarrada. Anne siempre se veía forzada a retirarse, aceptar compromisos, renunciar a algo que quería usar, poner algo que quería dejar fuera. Olwyn no permitiría que Anne rechazara sus ofrecimientos de testimonios hostiles. La débil resistencia de Anne, sus intentos por plantar cara a Olwyn, sólo provocaban el desdén y la ira de Olwyn. Hacia 1988, las cosas habían llegado a tal punto que «las colaboradoras» ya no se hablaban. Entonces, cuando el libro iba a seguir el camino de todas las otras biografías fallidas de Plath, intervino Peter Davison y su oferta de actuar como árbitro de lo que sería incluido en el libro fue aceptada por las dos mujeres. En 1989, finalmente estaba terminado un texto –un texto que Anne no estaba segura de que quisiera publicar con su nombre–: «Tenía serias reservas sobre si podía permitir que el libro apareciese como obra mía sola, o más bien como el trabajo conjunto de Olwyn Hughes y yo». Davison le aseguró que el libro era «esencialmente mío (como en realidad todavía lo era la mayoría de lo escrito)», y la convenció para que dejase que el libro apareciera como suyo. Ella estuvo de acuerdo, pero escribió una Nota de

la autora para que el lector se enterara de la presencia de Olwyn en el texto. Cuando Olwyn leyó la nota («cierto es que por mi parte se trataba de una rectificación *sotto voce* –escribe Anne–, cuya ambigüedad ella pronto percibió») no quiso aceptarla: «Bajo amenaza de retirar inmediatamente el permiso para citar los escritos de Plath, publicados e inéditos, en el último momento ella sustituyó aquella nota de la autora, lo que hace creer al lector que el libro aparecía después de que las revisiones y mejoras de Olwyn habían sido recibidas con agradecimiento».

II

El tren a Durham era un exprés poderoso y, a diferencia de los comatosos trenes en los que había estado bloqueada anteriormente (e iba a estar bloqueada unos días más tarde), hizo el trayecto a Durham sin incidentes a través de un país cubierto de nieve. Pero el viaje duró casi cuatro horas, y tuve tiempo de leer y releer varias veces más las cosas escritas por Anne como preparación para mi entrevista con ella en su casa. Una de ellas era un aerograma azul que me había mandado a finales de enero, unos cuantos días después de una llamada telefónica:

> [...] Nunca nos hemos referido al asunto de las víctimas. Yo creo que el suicidio de Sylvia tuvo un efecto devastador sobre todos los que se relacionaron con ella, incluidos sus biógrafos [...] todos nosotros padecimos un trauma de culpabilidad contingente. Mi desacuerdo con Sylvia es esencialmente moral, filosófico: para mí, ningún arte, ningún «gran poema» se merece ese tremendo sufrimiento humano. Después de todo, hay suficiente sufrimiento en el mundo sin necesidad de crearlo con intención de hacer un psicodrama interior. Yo creo que Sylvia, animada quizá por su freudiana y bien intencionada terapeuta, Ruth Beutscher, encontró que su propio psicodrama (un término que prefiero a «mitología») era

una fuente inspiradora de poesía tan intoxicante que perdió toda perspectiva. La idea de que la «perspectiva» tiene un sitio en el Gran Arte es anatema, claro, al menos para los románticos de última hora. Pero creer en un «Arte» de ese tipo, el que se llama Arte «de riesgo», y en el dilema existencial del artista (dame genio o dame la muerte), para mí es semejante a las creencias de los fanáticos religiosos fundamentalistas. Al final lleva (vía Nietzsche, Weininger y los demás alemanes y austriacos del decadente imperio de los Habsburgo) al ascenso de Hitler; o a los dictadores baazistas (Sadam es sólo uno), que amenazan el tejido entero de la sociedad con intolerables absolutos. Estoy en desacuerdo con Alvarez, con Plath, con Ted Hughes (quizá) cuando sostienen que la búsqueda de lo absoluto tiene algo que ver con la búsqueda de la verdad. La verdad es, por naturaleza, múltiple y contradictoria, forma parte del fluir de la historia, elude el lenguaje. El único camino auténtico a la verdad pasa por la duda y la tolerancia. Desafortunadamente, el escepticismo filosófico también puede convertirse en un manierismo; el dirigente que vacila, habitualmente es un mal dirigente.

Una cosa más. Aunque yo nunca me he planteado el suicidio, durante largo tiempo de la década de los setenta, debido a mis debilidades y desgracias, fui alcohólica a todos los efectos. Nunca había confesado esto a nadie fuera de mi familia; pero creo que tú deberías saber que mi vida no ha sido la de una encantadora esposa y madre burguesa. Dejé a mis hijos en Oxford (no, en Glasgow) en 1971, al cuidado de su padre y abuelos, y me fui a vivir con un poeta en una especie de apuesta desesperada por alcanzar mi yo «auténtico». No sé si fueron los *tiempos* los responsables de eso (la infecciosa contracultura) o mi propia educación puritana en Nueva Inglaterra. En cualquier caso, pasé diez años o así «en tierra salvaje», escribiendo *Correspondences*, por supuesto. Pero –y ésa es la cuestión– *dividida*. Ahora trato de olvidar, hasta donde sea posible, aquellos años de pesadilla. Pero aprendí de primera mano algo de lo que sufrió Sylvia, y también Ted [...] No puedo creer que un biógrafo que no entienda la locura que impregnaba la época de S., sea capaz de entender su desesperación. Alvarez, naturalmente, lo hizo; pero él *admira* el extremismo, la inmoderación, el narcisismo que yo, después de una larga experiencia, deploro.

Aunque me había asombrado el candor de Anne cuando leí la carta por primera vez, la revelación no me sorprendió en sí misma. *Correspondences*, aunque no es un libro autobiográfico en ningún sentido literal, me había preparado para aquello. En realidad, me habría sorprendido que Anne *hubiera* sido una encantadora esposa y madre burguesa, y se hubiera limitado a imaginar el dolor y la confusión sobre los que escribió en su poema. En otro documento que llevaba conmigo en el tren, un apunte autobiográfico publicado en 1989 en una colección titulada *Contemporary Authors* [Autores contemporáneos], Anne había puesto por escrito los hechos literales de su vida; mencionando a sus verdaderos padres, hermanos, maridos, amantes, hijos, y traslados de un lugar a otro (normalmente ciudades universitarias) de los dos lados del Atlántico. En el documento, otra vez, se daba cuenta de una vida poco convencional, inquieta. Pero había un cuarto escrito –un trabajo titulado «Writing as a Woman» [Escribir como mujer], que apareció en una antología feminista (*Women Writing and Writing About Women*, 1979) [Mujeres que escriben y escritos sobre mujeres]– que me permitió enfocar con mayor claridad a Anne, y me hizo sentir que entendía algo de lo que la había reducido a ella, una mujer sólida y de éxito, a la situación de abyecta impotencia que supuso su encuentro con Olwyn Hughes.

En mi encuentro con Anne en el University Women's Club le había preguntado si habían existido otras relaciones en su vida parecidas a su relación con Olwyn. Anne negó enérgicamente con la cabeza y dijo: «No, yo nunca he tenido ninguna relación como ésa en mi vida. Yo nunca he conocido en mi vida a nadie como Olwyn». Pero ahora veo que Anne tal vez no había mirado con suficiente atención. Ella había dicho también: «La imagen que tengo de mí y de Olwyn es yo sentada a mi mesa escribiendo y Olwyn mirando por encima de mi hombro. Cada vez que no le gusta lo que escribo, me empuja fuera de la silla y ella misma agarra la pluma». En «Writing as a Woman» Anne se estudia a sí misma y sus largos veinticinco años de esfuerzos –sólo intermitentemente con éxito– para permanecer en su silla de escritora, y no ser empujada fuera de ella por alguna fuerza parecida a

Olwyn. La primera de estas fuerzas, dice, fue la presión de «lo que solía llamarse "feminidad"; sexo, matrimonio, hijos y la posición socialmente aceptable de la esposa». Anne escribe que ella no había querido sacrificar su vida de mujer con objeto de salvar su vida de escritora, como han hecho Jane Austen, Emily Brontë, Stevie Smith y Marianne Moore, entre otras escritoras solteronas. «Seguramente en el siglo XX, cuando la sociedad permite tantas cosas, pueda caber la posibilidad de ser una mujer completa y una escritora independiente sin culpabilidad [...] Cuando contemplo mi propia experiencia, veo, sin embargo, que *sólo* me las he arreglado para sobrevivir.» Habla de la oposición tradicional entre vida doméstica y creatividad: «Escribir poesía es como la mayoría de los trabajos; no se puede hacer precipitadamente ni bien entre las tareas de la casa; al menos yo no puedo. La exigencia de eficiencia, de comprobar las cosas de la lista de la compra, el lavado de ropa, la limpieza, la costura, y así sucesivamente, son totalmente destructivas para la melancolía teñida de un leve aburrimiento que nutre mi imaginación». Pero unas páginas después Anne rechaza esa teoría de su fracaso para escribir durante los infelices cinco años de su primer matrimonio (con Robin Hitchcock, un joven hombre de negocios inglés bienintencionado y más bien desconcertado, que es padre de su hija, Caroline). Ve que inconscientemente ha seguido el modelo establecido por su madre, la cual también había querido ser escritora pero lo había evitado por culpabilidad hacia su familia. «Empecé a darme cuenta de que la culpabilidad también puede ser una *excusa*. Si de verdad yo hubiera querido escribir, lo habría hecho. Lo mismo le pasaba a mi madre [...] Siempre hay tiempo. Por mucho tiempo que quite para escribir el trabajo doméstico o el cuidado de los niños, si una quiere de verdad, escribe. Sylvia Plath escribió sus últimos grandes poemas a primera hora de la mañana antes de que se despertaran sus hijos.»

En los primeros años setenta, ahora divorciada de Robin y casada con Mark Elvin, un estudioso, y madre de dos hijos más, Anne empezó a trabajar en *Correspondences*, la demostración de que deseaba escri-

bir y el *tour de force* que iba a ser la obra central de su carrera poética. Mediante cartas escritas durante muchas generaciones por los miembros de una familia, el poema, que tiene la extensión de un libro, cuenta la historia de esa familia; habla del dominio férreo de la ética puritana en Estados Unidos durante el siglo XIX, de su gradual pérdida de fuerza a mediados del siglo XX, y de su disolución durante la década de los sesenta. Las cartas se refieren al precio que esa ética exigió a las vidas que dominó; las vidas de los hombres no menos que las de las mujeres, aunque las mujeres parecen más aplastadas. Un anhelo que no puede realizarse pero que nunca está ausente de los márgenes de la conciencia de cada uno de los que escriben las cartas impregna el poema y le proporciona su patetismo.

Según el libro se acerca más al presente, las vidas de tres mujeres adquieren importancia: Maura, que anhelaba ser escritora pero llevó una vida de esposa y madre; su hija, Ruth, que escribió poesía y tuvo un amante al que se sacrificó para seguir siendo esposa y madre; y la hija de Ruth, Kay, a la que la contracultura de la década de los sesenta permitió finalmente romper con las convenciones que las otras dos no habían desafiado. Pero el precio de la emancipación de Kay demuestra ser muy elevado, quizá más elevado que el precio de vivir sometida al orden puritano. Kay se hace alcohólica y tiene una crisis mental antes de encontrar una especie de paz como poeta expatriada en Inglaterra. Anne señala en «Writing as a Woman» que aunque el retrato de Kay es «una versión de mí misma», el poema no es autobiográfico. «Todo lo que he sufrido en mi primer matrimonio, todo lo que he sentido por mis hijos, mi marido, mi madre, queda recogido en él [...] Y sin embargo, Kay tampoco soy yo [...] Nunca he tenido un ataque de nervios en un museo ni viví en Westchester County ni estuve casada con un psiquiatra de moda. Los *sentimientos* de Kay, su mezcla de amor y odio hacia su hijo, su sensación de estar presa en su casa, su impulso por huir, el escape hacia la bebida o una ciudad anónima [...] esos sentimientos *han* sido míos.»

La obra es brillante, las voces de las escritoras de las cartas son diferentes, variadas, auténticas. Posee inventiva poética, seguridad y con-

fianza, junto con un vigor propio del que corre riesgos que arrastra al lector como si estuviera leyendo una novela. ¿Cómo consiguió Anne hacer esto? ¿Cómo consiguió realizar la proeza de romper con los esquemas de su madre y reconciliar las exigencias de la vida doméstica con la de la expresión de la propia personalidad?

Bueno, no lo consiguió. Como me escribió en su carta y como escribe en su apunte autobiográfico, tuvo que dejar a sus hijos y a su segundo marido y marcharse con un poeta –Philip Hobsbaum– para que fructificara *Correspondences*. Como Plath, como tantas mujeres que escriben, para encontrar su voz tuvo que dejar el mundo de la luz y vivir en la clandestinidad. Escribir es una actividad exigente para todos, por supuesto, hombres o mujeres, pero las mujeres que escriben parece que tienen que tomar medidas más enérgicas, realizar arreglos psíquicos más peculiares que los hombres para activar su imaginación. La vida como escritora de Plath, según sabemos por sus diarios y cartas, por el testimonio de Hughes y los propios escritos, fue, hasta el período final, una dolorosa lucha, un repetido golpearse la cabeza contra la pared hasta sangrar. Empezó a escribir y a publicar muy pronto. (Publicó un poema en el *Christian Science Monitor* y un relato en *Seventeen* cuando tenía diecisiete años.) Tenía grandes deseos de escribir (alimentados por la ambición de su madre real e internalizada), y su capacidad para aceptar el rechazo era aparentemente ilimitada: recibió cuarenta y cinco notas de rechazo de *Seventeen* antes de que finalmente le aceptaran el primer relato. Pero ella misma rechazaba como algo sin valor la mayoría de lo que escribía, poesía o prosa, publicada o inédita. En la introducción de Ted Hughes a *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, nos cuenta de Plath que la «escritura de sus relatos [...] siempre tenía lugar en una atmósfera de encarnizados combates». La introducción –otra variación sobre el tema del yo-auténtico/yo-falso– ofrece la dolorosa historia de la humillante derrota de Plath por parte del género que había elegido como medio de autonomía artística y profesional:

> Su ambición por escribir relatos fue la carga más visible de su vida. Tener éxito escribiendo relatos, para ella, poseía todas las ventajas de un buen trabajo. Quería el dinero, y la libertad que lo puede acompañar. Quería el estatus profesional, el de alguien que gana mucho, el de quien domina un negocio difícil, el de un investigador serio del mundo real [...] «Para mí –escribió–, la poesía es una evasión con respecto al trabajo auténtico de escribir prosa.»

Pero fracasó con sus relatos (su ambición de publicar relatos en *The New Yorker* y el *Ladie's Home Journal* nunca se realizó) y, según la visión de Hughes, calculó mal al tratar de escribirlos. Su auténtica vocación, como su auténtico yo, estaban en otra parte. A lo largo de toda su introducción Hughes cita los comentarios despiadados contra sí misma que Plath escribió en su diario: «Vuelvo a leer los relatos que escribí en España. Son insulsos. ¿Quién los querría leer?» y «"My Shadow", leído después, resulta extremadamente flojo, extremadamente deslucido», y «Desagrado hacia el relato de diecisiete páginas que acabo de terminar: es envarado, artificial [...] no aflora ni se desarrolla ninguna de las profundas corrientes emocionales de fondo. Como si unas tapas del retrete ocultaran el manantial borboteante y bien enterrado de mi experiencia. Hago unas bonitas estatuas artificiales. No consigo salir de mí misma».

Hughes mantiene: «Sólo cuando renunció a ese esfuerzo por "salir" de sí misma, y aceptó finalmente el hecho de que su afligida subjetividad constituía su auténtico tema, y que el sumergirse en sí misma era su única dirección verdadera, y que las estrategias poéticas eran sus únicos recursos, se encontró súbitamente en plena posesión de su genio; con todas las habilidades especiales que había adquirido, como por necesidad biológica, para ocuparse de aquellas situaciones íntimas únicas». Pero esa teoría del arte de Plath, por muy bellamente articulada que esté, no resulta satisfactoria. Repite lo que ya sabemos –que los poemas de *Ariel* están logrados y los relatos breves no– y distorsiona el carácter del gran logro de *Ariel*, un libro en el que Plath no hizo más que «salir» de sí misma. Si no lo hubiera hecho, no estaría-

mos leyendo los poemas; serían simplemente los gritos inarticulados de una mujer angustiada. Algo que, en cierto sentido, son los relatos. Hay uno que se titula «The Wishing Box» [La caja de los deseos], escrito en 1956, que ilumina el problema de los relatos de un modo especialmente llamativo. Es uno de los más flojos y más artificiales de todos, pero llega a adquirir vida cuando se lee –como suplica que se haga– igual que un mensaje en clave de la situación en que se sentía la propia Plath por ser escritora. Aunque Hughes no aborda específicamente «The Wishing Box» en su introducción, hace un comentario general sobre los relatos que no puede sino influir en nuestra lectura de éste: «Los temas que consideró lo bastante atractivos para despertar su concentración resultaron ser todos episodios de su propia vida; todos son autobiográficos».

«The Wishing Box» –que puede que haya sido uno de los «insulsos» relatos escritos en España, donde Hughes y Plath pasaron una larga luna de miel– comienza con una escena en la mesa donde desayuna una pareja que se llaman Harold y Agnes. Agnes «se mantenía en silencio delante de su café, luchando con los extraños celos que habían ido creciendo en ella como un cáncer oscuro, maligno, desde la misma noche de bodas, de sólo tres meses antes, cuando se enteró de los sueños de Harold». Los sueños de Harold son arrebatadoramente ricos, interesantes y abundantes, en contraste con los de Agnes que (las pocas veces que sueña) son prosaicos, tediosos y fragmentarios. Cuando Harold ofrece inconscientemente a Agnes sus maravillosos sueños, ella se siente cada vez más limitada, envidiosa y excluida. Un día le confiesa a Harold el bloqueo de sueños que padece. Él se muestra comprensivo –dentro de su tono de superioridad– y le propone un ejercicio mental para estimular su imaginación, que requiere que ella cierre los ojos y se imagine un objeto. Pero el ejercicio no funciona –sólo hace aumentar su sensación de limitación–, y según pasa el tiempo se siente cada vez peor, se dedica a beber y a ver la televisión, y finalmente, sumida en el desánimo, toma cincuenta pastillas para dormir. El relato termina grotescamente cuando Harold vuelve a casa

del trabajo y se la encuentra muerta tumbada en el sofá del cuarto de estar, vestida con su traje de noche de tafetán color esmeralda.

Se aprecia lo mucho que se parece la baja estima en que tiene Agnes a sus sueños con la baja estima en que Plath tiene a sus relatos. Pero el rasgo más manifiesto de «The Wishing Box» –su matriz emocional– es la hostilidad y la envidia de la esposa. Hasta que se entera de los extraordinarios sueños de su marido, sus propios sueños prosaicos no la perturban. Sólo después de que Harold haya desplegado el «barroco esplendor real» de sus producciones nocturnas le parecen a la propia Agnes las suyas tan patéticas y deficientes. La premisa del relato –que la vida de una mujer puede envenenarse, e incluso destruirse en último término, debido a su sensación de inseguridad frente a los logros de un hombre superior– es tan inverosímil y queda tan lejos de la experiencia observada como la idea freudiana de la envidia del pene. Y tan cierta. (La idea de Freud, naturalmente, no se refiere simplemente a la diferencia anatómica sino a lo que esa diferencia connota; es una *descripción* del falocentrismo, no una recomendación de él.) La tremenda mezcla de autodesprecio, y de desprecio y envidia que Plath expresa en «The Whising Box», constituye una de las preocupaciones centrales, quizá *la* preocupación central, del feminismo contemporáneo. Pero en 1956 no había movimiento feminista ni teorías feministas, y las relaciones entre hombres y mujeres estaban en el punto más bajo de la ocultación del desamparo por transferencia. No es sorprendente que los combates de Plath con la escritura se hayan fundido con su envidia y su resentimiento hacia los hombres. Muchas mujeres que intentaban escribir en los años cincuenta y sesenta –mujeres como Plath, Anne Stevenson y yo– se encontraron jugando una especie de juego Harold-y-Agnes con los hombres con los que estaban comprometidas. La escritura se mezclaba con los hombres. En cierto sentido era culpa del hombre cuando la escritura no iba bien, lo mismo que fue culpa de Harold cuando los sueños de Agnes no iban bien.

El Harold engreído, odioso (es un contable competente «con notables conocimientos literarios») parece estar tan lejos del desprendido

Adán de las *Cartas a mi madre* como sea posible. (Si a alguien se parece Harold es al engreído y odioso Buddy Willard de *La campana de cristal*.) En noviembre de 1956 Plath escribió a Aurelia: «Pasamos unas horas tan encantadoras juntos [...] Leemos, comentamos poemas que descubrimos, hablamos, analizamos [...] continuamente fascinados uno con el otro. Es maravilloso tener a alguien como Ted que es tan amable, honesto y brillante; siempre estimulándome a estudiar, pensar, dibujar y escribir. Es mejor que cualquier profesor, incluso llena ese enorme y triste vacío que siento por no tener padre. Todos los días noto lo estupendo que es y le quiero cada vez más». Y sin embargo, Ted-como-Harold estaba allí, sin la menor duda. El testimonio del relato cuando se lee junto al de *Cartas a mi madre* nos trasmite una intensa sensación de la anarquía de la vida mental: en el inconsciente podemos amar cómodamente a una persona y aborrecer lo esencial de ella. Sólo en la vida consciente tenemos la sensación de que debemos elegir un aspecto para apoyarnos en él, decidir en un sentido u otro, rendirnos o luchar, quedarnos o irnos. En el caso de Plath, no fue que ella estuviera más dividida que el resto de nosotras, sino únicamente que dejara un registro tan completo de sus ambivalencias; por eso es por lo que el estudio de su vida es tan atractivo y tan perturbador, la razón por la que los problemas de los que la sobrevivieron son tan tremendos. Con todo, no podemos dejar de apreciar un denominador común en las dos visiones de Hughes: es un profesor brillante, amable, encantador o es un estúpido, engreído y odioso, pero en los dos casos él es el *profesor* y ella la alumna; ella alza los ojos hacia él y busca su ayuda para llenar «el enorme y triste vacío» de su limitación.

En el tren, mientras leía los escritos biográficos de Plath sobre su propia lucha por ser una artista literaria y pensaba en sus muchas e inevitablemente problemáticas relaciones con los hombres, a los que había conferido mayor responsabilidad para la consecución de su destino artístico de la que ellos podían saber que asumían, empecé a apreciar oscuramente un modelo al que pertenecía la denigrada historia de *Bitter Fame*. En su apunte autobiográfico, Anne escribe sobre un perío-

do (1973-1975) en que, terminado *Correspondences*, «reuní finalmente el valor para seguir sola». Habiendo dejado al poeta por el que había dejado marido e hijos, pasó «dos años fructíferos, independientes» como escritora invitada en la Universidad de Dundee. Pero cuando, una década más tarde, la biografía de Plath la hizo enfrentarse a un proyecto literario que era nuevo y estaba lleno de inseguridades, una vez más estableció una relación de dependencia, una especie de matrimonio de conveniencia literaria, formado de acuerdo con un modelo conocido. Que la nueva persona que desempeñaría el papel de padre de la futura progenie de Anne fuera una mujer no importaba lo más mínimo: el inconsciente no respeta los géneros. Pero que la mujer fuese quien era, con un interés especial en la progenie, importaba y mucho. Los anteriores «colaboradores» de Anne habían aceptado irse y dejarle la custodia de la obra a ella; Olwyn luchó por la custodia con uñas y dientes. La ferocidad de su compromiso con *Bitter Fame* se me hizo evidente en la conferencia de Toronto de Anne, y me resultaría todavía más evidente cuando leí las cartas que Olwyn le escribió a Anne durante la lucha de las dos por la autoría del libro. Pero de lo que ahora yo era más consciente era de la sensación de haberme tropezado con la clave del misterio de por qué Anne se dejó prender tan inconscientemente en la telaraña de Olwyn: puede que haya estado demasiado ocupada tejiendo una propia como para darse cuenta de a donde se metía.

III

El 9 de marzo de 1956 –trece días después de su trascendental primer encuentro con Ted Hughes en la fiesta de la *St. Botolph's Review*, y tres meses antes de casarse con él– Plath escribió a Aurelia:

> Mira, madre, ¡si al menos supieras cómo me estoy forjando un alma! [...] Me estoy construyendo una identidad, con gran dolor, muchas veces, como en un parto, pero es justo como debería ser, y prefiero purificarme en el fuego del dolor y el amor. Ya sabes que he querido a Richard por encima y más allá de todo lo concebible; el alma de ese chico es la más ardiente y piadosa que me he encontrado en este mundo.

¿*Richard*? ¿Quién es ese hombre? ¿Un lapsus cálami? No, se trata de Richard Sassoon, del que Plath sigue escribiendo:

> Todas mis dudas convencionales sobre su salud, su cuerpo frágil, su falta de esa psique «atlética» que yo poseo y admiro, todas palidecen hasta hacerse nada ante la voz de su alma, que me habla con unas palabras que envidiarían los dioses.

El día después de morder a Hughes, Plath lo describió en su diario como «el único hombre desde que llevo viva que podría terminar con Richard», pero Hughes había regresado a Londres sin intentar volver a ver a Plath, y Sassoon siguió siendo el irremplazable amor de la vida de Plath durante otro mes. Como Anne Stevenson señala con perspicacia en *Bitter Fame*: «Aunque Sylvia se había sentido violentamente atraída por Ted, toda la experiencia resultaba demasiado onírica para servir de cimiento a ninguna esperanza y, en cualquier caso, Plath todavía mantuvo la costumbre de echar en falta a Richard Sassoon». De todos los hombres de la biografía de Plath, Richard Sassoon es el más esquivo y, en muchos aspectos, el más seductor. La costumbre de echarle en falta ha pasado de Plath a la comunidad de sus biógrafos. Ninguno de ellos ha sido capaz de encontrarle; ha desaparecido sin rastro. No sólo su paradero sino toda su historia posterior a Plath se desconocen. Lo mismo que Hughes ha quedado atrapado y prisionero de la leyenda de Plath, Sassoon ha huido de ella como un pájaro de verano.

Entra en la historia el 19 de abril de 1954, en una carta de Plath a Aurelia: «Conocí a Richard Sassoon (cuyo padre es primo de Sieg-

fried Sassoon); es un tipo parisino delgado que es ciudadano británico y resulta delicioso hablar con él». Plath estaba de vuelta en el Smith College después de su crisis del verano y otoño anteriores, y Sassoon estaba en Yale. El 4 de mayo, Plath vuelve a escribir a su madre sobre Sassoon, expresando la ambivalencia que fue característica de su idea de él durante los dos años que permaneció en su vida: «Un buen domingo con Sassoon aquí –algo incomparable– otra botella de exquisito vino de Burdeos y una merienda campestre con sandwiches de pollo en una maravillosa pradera verde. Extraña y encantadora tarde pasada en una granja mientras esperaba que Sassoon y la grúa consiguieran sacar su coche que se había atascado en una espantosa carretera de tierra». El hombre es maravilloso con el Burdeos y los sandwiches de pollo, pero no puede sacar su coche del barro. Una compañera de Plath en el Smith, Nancy Hunter Steiner, recuerda en sus memorias *A Closer Look at Ariel* [Un examen más atento de *Ariel*], una observación sorprendentemente cruel de Plath sobre el pequeño tamaño de Sassoon: «Cuando me estrecha entre sus brazos, me siento como la Madre Tierra con un pequeño bicho marrón que me recorre». Steiner recuerda al propio Sassoon como «moreno, reservado, apasionado de tipo galo, cuya brillantez e imaginación eran iguales [que las de Plath]», y al que Plath dotaba de «las cualidades de un héroe byroniano: un aire de misterio y una melancolía casi siniestra que ella encontraba fascinante». Steiner resuelve la contradicción entre las visiones que tenía Plath de Sassoon como un héroe byroniano y un bicho que la recorre, atribuyéndolas a la «creatividad» de ella.

Da la casualidad, sin embargo, que Sassoon, aunque era «delgado, nervioso, menudo, melancólico, enfermizo» (en la descripción que Plath hace de él en su diario), no le repelía, como le pasaba con otros novios de los que escribe. De hecho, los sentimientos de Plath hacia él, según se deduce de lo que escribe, son conmovedoramente tiernos. Su carencia de atractivo físico para ella es algo que considera con tristeza más que con resentimiento. En realidad, si bien a Plath se le escapó aquel desagradable comentario a Steiner (los testimonios de los

testigos contemporáneos recogidos después de muchos años siempre se deben considerar con escepticismo), Sassoon aparece según todos los demás datos proporcionados por Plath como una figura simpática y atractiva. Cuando yo leí las intensas, amaneradas cartas de amor que Plath le escribió en el invierno de 1955-1956 –y de las que hizo copias para su diario– fui devuelta a mi propia juventud, y a los Sassoon de los que yo misma estuve enamorada y a los que me encantaba escribir cartas ardientes, pretenciosas. Anne Stevenson me dijo que también ella había tenido algún Sassoon en su vida. Ese tipo de chico floreció con especial vigor en los años cincuenta de Eisenhower: era una especie de creación conjunta de los dos sexos, una colaboración entre inadaptados librescos, que satisfacía los anhelos mutuos de aventura romántica. Los chicos se inventaban a partir de personajes literarios (reservados, galos, byronianos, etc.) y las chicas los «leían» como si fueran novelas.

No tenemos los diarios de Plath de su último curso en Smith –o no los escribió o no se conservaron– y hasta el otoño de 1955, cuando ella estaba en Cambridge y Sassoon estudiaba en la Sorbona, los diarios no se reanudan; entonces percibimos todo el valor de sus sentimientos hacia «ese chico en Francia», como les habla de él a los compañeros más jóvenes, para defenderse de sus atenciones. Sassoon, por su parte, se defendía de Plath. No sabemos por qué –no tenemos sus cartas de esa época–, pero parece que los obstáculos emocionales que puso él entre sí mismo y ella (Plath en sus diarios y cartas alude a la «feroz, cruel, y casi platónica escrupulosidad» de Sassoon, además de a una amante suiza) sólo, o inevitablemente, espolearon la pasión de ella. «Recibí una carta de mi Richard esta tarde que lo mandó todo al diablo excepto el repentino mirar dentro de mí misma y descubrir lo que temía y tanto me he esforzado por no saber: quiero a ese condenado chico con todo lo que tengo en mí desde siempre y eso es una cantidad tremenda –escribió en su diario–. Peor aún, no puedo parar [...] le quiero hasta el cielo y el infierno ida y vuelta, pasado, presente y futuro. Por algún motivo, esa carta mató finalmente todas aquellas dudas

insignificantes: eres tan alta como él; pesas más que él; físicamente eres igual de fuerte y estás más sana; eres más atlética.» Igual que Plath nunca escribió de Hughes sin referirse a su inmensidad atlética, a Sassoon nunca le permitió que apareciese sin su leitmotiv de fragilidad proustiana (o ralph touchettiana). Al propio Sassoon le escribió: «Te quiero con todo mi corazón y alma y cuerpo; en tu debilidad tanto como en tu fortaleza; y para mí querer a un hombre incluso por su debilidad es algo que nunca he sido capaz de hacer en toda mi vida». Y luego (la carta es sumamente larga) se dispersa exponiendo una visión extraordinaria de su destino como mujer:

> Siento que en realidad nunca voy a poder vivir con otro hombre; lo que significa que debo convertirme (dado que no puedo ser monja) en una mujer dedicada a la soltería. Pues buen, si yo me sintiera inclinada a seguir una carrera de jurista o periodista eso estaría muy bien. Pero no es el caso. Siento inclinación por los niños y la cama y amigos brillantes y una casa magnífica y estimulante donde los genios beben ginebra en la cocina después de una deliciosa cena y se leen sus novelas y hablan de por qué la bolsa de cambio está del modo en que está [...] Bien, en cualquier caso, eso es lo que quería hacer por un hombre, y darle este depósito colosal de fe y amor para que nadara en él todos los días, y darle hijos; montones de ellos, con mucho dolor y orgullo. Y te aborrecía sobre todo, en mi sinrazón, por hacerme una mujer que quiere eso, y hacerme sólo tu mujer, y luego tener que encarar la posibilidad muy real y terriblemente inmediata de que tendría que vivir castamente como una maestra de escuela que sublimaba sus anhelos influyendo en los hijos de otras mujeres. Más que nada en el mundo quiero concebir un hijo tuyo, y voy de un sitio a otro con la oscuridad de mi llama, como Fedra, ¿frustrada por qué austero *pudeur*, por qué *fierté*?

Durante las vacaciones de Navidad de 1955, Plath viajó al sur de Francia con Sassoon (fue entonces cuando evidentemente él empezó a alejarse de ella), y en las vacaciones de primavera volvió a París para arrojarse en sus brazos. «Tengo la sensación de que por algún motivo tengo que presentarme en casa de Richard una mañana temprano y

quedarme allí, fuerte y contenida, y decir hola», escribe en su diario tres semanas antes del viaje. Añade: «Sí, todavía creo que tengo fuerzas: a lo mejor está acostado con su amante, y ha dado órdenes de que no me dejen entrar, o que, peor aún, esté allí y se niegue a verme». Él no estaba. En el diario del 26 de marzo Plath escribe de su llegada el Domingo de Ramos a la casa de Sassoon, en la 4 rue Duvivier, después de «preparar lo que iba a decir en primer lugar», y que la portera, «morena y desconfiada», le dice que Sassoon estaba fuera y no volvería hasta después de Semana Santa. «Yo estaba preparada para soportar sola uno o dos días, pero esta noticia me trastornó por completo», escribe Plath, y sigue:

> Me senté en el cuarto de estar de la portera y escribí una carta incoherente mientras mis lágrimas caían ardientes, humedecían el papel y su caniche negro me daba golpecitos con la pata y en la radio atronaba: «Sonríe aunque tengas roto el corazón». Escribí y escribí, pensando que por algún milagro él podría entrar por la puerta. Pero no había dejado ni dirección, ni mensaje alguno, y mis cartas, en las que le rogaba que volviera a tiempo, estaban allí azules y sin leer. Estaba desconcertada de verdad ante mi situación; hasta ahora ningún hombre se había marchado dejándome sola para llorar su ausencia.

Ahí es donde termina lo que se publicó del diario. Lo que consta en el diario inédito que está en el archivo del Smith College, continúa:

> Sequé las lágrimas, acaricié al caniche, & pregunté dónde podía encontrar un restaurante; anduve entre los puestos de fruta del Champ-de-Mars, entre flores & gente que llevaba palmas (no como las nuestras sino verdes y de hojas pequeñas) y encontré una gran Brasserie [...] Pedí *asssiette anglais* y café (que trajeron solo & amargo) y leí *Antígona* de Anouilh, esa parte magnífica de la tragedia que interpreta el coro. Gradual, asombrosamente, la calma se apoderó de mí. Una sensación de que tenía tanto derecho como cualquiera a tomarme mi tiempo comiendo, a mirar alrededor; a pasear & sentarme al sol en París; incluso más derecho que nadie. Me

> sentí completamente feliz cuando pedí otro café con nata & era mucho mejor.

Cuando los *Diarios* se publicaron, en 1982, fueron recibidos con desagrado. Al igual que *Bitter Fame* llegaron en un estado que provocó la desconfianza de los críticos. La revelación por parte de Hughes en su introducción de que había destruido el último diario supuso la primera nota desafinada; la segunda fue un prólogo de la que preparó el libro, Frances McCullough, sobre los cortes que ella misma había hecho en la obra. McCullough escribió:

> Debido a que es muy pronto –en términos de la edad de los que sobrevivieron a Plath– para publicar un documento así, se ha tenido especial cuidado con los que han de seguir viviendo como personajes de este drama. Hay unos cuantos fragmentos desagradables que no aparecen –Plath tenía una lengua muy afilada y tendía a utilizarla con casi todo el mundo, incluso con personas a las que quería de modo desmesurado–. Así que no aparecen algunos de los comentarios más demoledores –están señalados con «[omisión]» para distinguirlos de otros cortes más normales– y hay unos cuantos cortes más –de cuestiones íntimas– que tienen como resultado disminuir el erotismo de Plath, que era bastante intenso.

Las afirmaciones de McCullough tuvieron unas consecuencias funestas. Al atraer la atención sobre lo que no aparecía, lo que aparecía quedaba devaluado. Ahora se considera que los diarios publicados son una especie de versión censurada y «expurgada» de lo que escribió Plath, creada por Hughes para protegerse a sí mismo. Pero en realidad los *Diarios* ofrecen un retrato notablemente íntimo de Hughes y, de reprocharseles algo, sería su notable tendencia a ser indiscretos; como con *Cartas a mi madre*, a uno le sorprende mucho más lo que se ha permitido que quede sobre «los que han de seguir viviendo como personajes de este drama» que lo que se ha suprimido. Los cortes que se refieren a Hughes parecen patéticamente recatados: supresiones de embarazosos elogios de su «explosiva virilidad» o de una ocasional queja

propia de una esposa sobre cosas como el estado de sus uñas. Mrs. Plath también echó una mano en la eliminación de los «fragmentos desagradables», y en este caso ha quedado, también, más de lo que uno podría haber esperado. Los «cortes más normales» –que son la mayor cantidad de los cortes– fueron hechos por McCullough, con el poco siniestro propósito de hacer un libro legible a partir de una masa de escritos de calidad desigual. Sus cortes contribuyeron a hacer más movida la narración de la vida de Plath. En esto contó con la ayuda de la propia Plath, pues en realidad Plath escribió sobre sí misma y las personas que conocía como si fueran personajes de una novela. Los diarios son una especie de primer borrador de una *Bildungsroman* escrita frenéticamente en la que el escritor lo suelta todo, sabiendo que más tarde habrá tiempo para revisar y cortar, dar forma y ordenar. Plath escribe sobre las personas con el ojo atento de un novelista, y la sensación de violar la intimidad que transmiten los diarios se deriva de eso. «Conocemos» a Hughes y Sassoon, Dick Norton y Aurelia, y a la propia Plath del modo que «conocemos» a los personajes de las novelas, esto es, con más claridad y profundidad de lo que conocemos a las personas en la vida exceptuados nuestros íntimos más cercanos. Dado que las Anna y Vronsky y Holden Caulfield y Humbert Humbert no existen fuera de las páginas de sus novelas, no nos da vergüenza nuestro voyeurismo, la apabullante cantidad de información personal que recibimos sobre ellos. Con los personajes de Hughes y Sassoon, Norton y Aurelia, que tienen réplicas en la vida, perdemos la cómoda sensación de omnisciencia; tenemos la sensación de que deberíamos mirar a otro lado; como en ese momento de embarazo cuando nos encontramos en la calle con nuestro psicoanalista. Lo mismo que el psicoanalista no «debe» estar allí –sólo debería existir en el gabinete de la consulta–, los personajes de los diarios de Plath se convierten en personas que en cierto modo no están donde deberían estar. De todos los personajes el de Ted Hughes es el que nos provoca más problemas, dado que su réplica en la vida real es tan destacada; nos tropezamos continuamente con él en cartas a los periódicos, en publicaciones de

su obra, en reseñas de su obra, en sus actividades como el albacea del legado literario de Plath. Con Sassoon las cosas van mejor: al haber desaparecido tan complacientemente de la vida real, nos permite disfrutar sin inquietud de su representación literaria. Aurelia, por su parte, prefigura la definitiva lixiviación de las huellas de todas las personas «reales» en las «ficticias» de la vida de Plath; tiene más de ochenta años y está enferma.

El relato de Plath de sus vacaciones de primavera en Francia proporciona algunos de los momentos más vitales de los diarios, y McCullough lo ha cortado poco. Su supresión del pasaje de la *brasserie* fue un error, creo yo. El relato que hace Plath de la calma que se apoderó de ella después de dejar la casa de Sassoon, y su sensación de que tiene derecho a disfrutar de los placeres de París, evoca maravillosamente la alternancia de sentimientos característica de los jóvenes (pero que no es exclusiva de la juventud; uno recuerda la anécdota de Proust sobre el padre de Swann, que deja la cámara mortuoria de su adorada esposa entre lágrimas, y luego se encuentra expresando entusiasmo por la belleza del día y el placer de estar vivo). Los dos cafés, el primero negro y amargo y el segundo con la nata que lo cambia, subrayan ese punto. Pero también puedo entender la impaciencia de McCullough por seguir con el relato, porque la propia Plath muestra una impetuosa impaciencia, como si tuviera prisa para cumplir un plazo fijo de entrega.

El relato, que llena el diario desde el 26 de marzo al 5 de abril, es una meditación sobre el destino de Plath como mujer. Al encontrarse sola en París, se apodera de ella una sensación de crisis, siente que ha llegado a un momento decisivo de su vida entre los hombres. Cuando Plath sigue escribiendo de los hombres nuevos que conoce en París (un periodista italiano que se llamaba Giovanni, al que liga en la calle la noche de su llegada, y que le presta la Olivetti con la que escribe a máquina el diario; un estudiante de Oxford, Tony, con el que se va a la cama pero que pierde las ganas de seguir hasta el final cuando llegan al punto álgido), de los hombres a los que conoce ya y que resulta que estaban en París en aquel momento (Gary Haupt, de Cam-

bridge, y Gordon Lameyer, de Estados Unidos, los dos guapos y aburridos), y de los ausentes Richard y Ted, se presenta a sí misma sumida en una fiebre de añoranza y miedo, desafío y vergüenza, resolución y vacilación. Ahora Hughes se ha instalado (más bien de modo inseguro) en la vida de Plath. Unas pocas semanas después de la fiesta de la *St. Botolph*, nos enteramos por el diario, Hughes volvió a Cambridge y, una noche, muy tarde, con un amigo de Cambridge, lanzó chinas a una ventana que creían que era la de ella; Hughes volvió a Londres sin verla, pero el amigo, Lucas Myers, la invitó a cenar y luego propuso que se reuniera con él y Hughes en Londres cuando fuera camino de París; Plath hizo eso, y pasó la noche con Hughes, para su desagrado presente: «Él no sabe cuánto podría madurar después y ser tierna y prudente, no se molestará en descubrirlo, pues ahora he llegado a ser demasiado facilona demasiado pronto», escribe en la Olivetti de Giovanni. En Cambridge, su eterno amor hacia el diminuto Sassoon no ha evitado que ella aspire a una migaja de atención por parte del magnífico Hughes. «Por favor, que venga», suplica en su diario cuatro días después de escribirle a Sassoon que quería tener un hijo suyo. «Quiero tenerle en esta primavera británica. Por favor, por favor [...] Por favor, que venga, y yo tenga la resistencia y el valor para hacer que me respete, que se interese por mí, y no me abalance sobre él con gritos histéricos; tranquilidad, amabilidad, naturalidad, chica, amabilidad [...] Ah, aquí está, mi oscuro merodeador; hambrienta, hambrienta. Tengo tanta hambre de un gran amor extraordinario creador floreciente denso.»

Nosotros sabemos, aunque Plath no lo sepa cuando escribe a máquina en París, que tendrá a Hughes en su primavera británica y después; sólo sabe que sus semanas de vacaciones se despliegan ante ella como los años que quedan de una vida (no puede volver a su dormitorio de Cambridge, que en vacaciones está cerrado) y que ninguno de los dos hombres a los que quiere (en este punto, Ted y Richard casi son objetos de deseo intercambiables) la quiere a ella. De modo que se ve obligada a llenar el tiempo de vacaciones que le queda en Europa viajando con el aburrido Gordon. «Preferiría estar sola con mi má-

quina de escribir que con Gordon –escribe– y sus estúpidos tartamudeos en francés y su incapacidad para hacerse entender aquí, su nula intuición para percibir el estado de ánimo de la gente, que tanto me fastidia.» Pero, ¿qué puede hacer una chica? Como anticipando la conciencia feminista, Plath hace una pausa para preguntar: «¿Es alguna espantosa carencia lo que hace mis posibilidades de elección tan terribles? ¿Una debilitante dependencia de los hombres lo que hace que me lance en busca de su protección, atenciones y ternura?». Divaga incoherentemente sobre los hombres que ahora son sus «posibilidades». Sassoon, aunque inalcanzable, continúa obsesionándola con su «imagen oscura», y desagradándole con su tamaño diminuto. Contrasta su «cuerpo delgado, indisciplinado» y su «sabor a vino y caracoles» con «la solidez de zumo de naranja y pollo asado» y «el sabor de un sencillo filete de carne con sencillas patatas» de Gary y Gordon. (El enorme Hughes todavía no se ha instalado lo suficiente en la imaginación de Plath para ser el único contraste con Sassoon.) Plath piensa en telegrafiar a Hughes a Londres y preguntarle si puede vivir con él en su apartamento hasta que vuelvan a abrir el dormitorio, pero la inhibe la idea de los amigos bohemios que entran y salen del apartamento, uno de los cuales aparentemente entró cuando ella y Hughes estaban en la cama. Al escribir sobre su dilema de estudiante que no sabe cómo pasar el resto de sus vacaciones, Plath usa un lenguaje de este tipo: «Sí, todos los augurios indican partida»; «Y ahora las alternativas giran en una danza fatal»; «Es el momento histórico; todo se confabula e invita para que me vaya de París». El diario de París –como sus diarios en general– constituye una especie de anatomía de la imaginación romántica en acción.

La visión sin sentido del humor tan inquietante que Plath tiene de sí misma como la heroína de un gran drama, proporciona a su diario un vigor y un brillo del que carecen los diarios más contenidos de los escritores clásicos (en cuanto opuestos a los románticos) que no se toman tan en serio. Todos nos inventamos a nosotros mismos, pero algunos estamos más convencidos que otros de la ficción de que somos interesantes. Probablemente porque Plath sentía el frío del vacío con

una intensidad tan turbadora necesitaba poner muchas capas de aislamiento entre ella misma y lo que existía fuera. Stevenson empieza *Bitter Fame* con un incidente de los años jóvenes de Plath, una anécdota sobre un poema titulado «I Thought That I Could Not Be Hurt» [Creí que no podían hacerme daño], escrito cuando Plath tenía catorce años, acerca de una terrible herida y pena porque su abuela manchó accidentalmente uno de los dibujos al pastel de Plath. Ya, a los catorce años, Plath sabía que si no le importaban mucho las cosas podrían no importarle en absoluto. Articula ese saber en una carta a Sassoon del 11 de diciembre de 1955: «Quizá cuando descubrimos que lo queremos todo sea porque estamos peligrosamente cerca de no querer nada». Los poemas de *Ariel* trazan ese breve recorrido entre el estar cerca de no querer nada y no querer nada. En los poemas finales, escritos durante el terrible invierno inglés de su muerte, Plath, como un paciente con fiebre que se quita la manta, se despoja del andrajoso manto de su rabia y espera con calma el frío de su falta de deseo para conseguir su mortal calor. Los diarios y cartas son el testimonio de la lucha de Plath contra la depresión clínica y existencial (si es que pueden separarse las dos) por medio de las diversas defensas maníacas ofrecidas por la imaginación romántica.

IV

En su casa, Anne Stevenson no era la misma persona que había sido en el University Women's Club. Sonaba diferente –su pronunciación era menos cortante y británica, y hablaba más despacio, con más tranquilidad, menos compulsivamente–, y tenía un aspecto diferente: llevaba una falda escocesa y un jersey rojo, y había recuperado el aire de estudiante sin experiencia que yo recordaba de cuando la había visto en Michigan. En el University Women's Club, se sentaba como encogida, desalenta-

da; en su casa, siempre estaba en movimiento –se ponía en pie de un salto para rellenar una taza de té, salía disparada escalera arriba a buscar un documento, corría a la cocina donde preparaba la cena a la que me había invitado a quedarme–. Era una anfitriona atenta hasta un grado conmovedor. La casa –dos antiguas casitas de mineros unidas en una sola vivienda de dos pisos– era un laberinto de pequeñas habitaciones. Yo entraba en una habitación en la que creía haber estado antes, y me daba cuenta de que no era así. Había por lo menos dos salones con chimenea, libros, cuadros y sofás, cada uno con aspecto de ser *el* salón. Las habitaciones estaban separadas por imprecisos vestíbulos en los que habían encontrado su lugar platos para la comida del perro y del gato y otros objetos inequívocamente utilitarios (como una lavadora y una secadora). Los salones eran agradables, acogedores, ligeramente deteriorados, con el orgullo de estancias dedicadas a los libros. El perro y el gato –dos animales tranquilos, amistosos– dormían plácidamente junto a la chimenea de la habitación donde estábamos sentadas. Anne en una mecedora de madera y yo en un sofá. A petición mía, ella dirigía sus pensamientos al aún doloroso asunto de su colaboración con Olwyn en *Bitter Fame* y lo que ella misma había hecho para contribuir al desastre, y en qué se había equivocado. De modo característico, terminó refiriéndose a «otro hombre» que podría haberla sacado del apuro. «Ahora me gustaría haber ido a ver a Alvarez –dijo–. Debería haberle dicho a Olwyn: "Quiero hablar con Al Alvarez y ver lo que piensa de esto". Él no es idiota. Es la única persona de la oposición a la que respeto, y si pudiera haber hablado francamente con él de lo que estaba haciendo Olwyn creo que me habría dicho: "Claro. Olwyn siempre es así. Hace llorar a todo el mundo". Pero no hablé con él, y me pasé todo el tiempo llorando. Me encontraba hundida, estaba hecha migas. Olwyn estaba convencida de que yo era idiota y no entendía las cosas.» Anne hizo una pausa para servir otra taza de té. Luego habló de «otro hombre»:

–Todo el tiempo tuve muchas ganas de que Ted hubiera querido colaborar conmigo. Le escribí varias veces y hablé con él por teléfono. Pero Olwyn lo tiene bien protegido.

–¿Nunca lo viste a solas?

–Nunca llegué a verle de ningún modo.

–¿Crees que Olwyn sólo hace lo que Ted le dice que haga?

–¿Te refieres a que él juega al policía bueno y ella al policía malo? Es la teoría de Peter Davison, pero yo no estoy segura. Yo creo que Ted es un tipo pasivo. Es un hombre muy tímido, más cómodo con hombres que con mujeres. Una cosa que debes tener en cuenta de Ted es que era y sigue siendo un hombre con una atracción eléctrica, y las mujeres le acosan. Ted no siempre es capaz de decir que no. Estoy bastante segura de que todo el tiempo en que estuvo casado con Sylvia –hasta que apareció Assia– le fue fiel a Sylvia. Pero eso no significa que las mujeres dejaran de acosarle constantemente. De modo que Sylvia tenía motivos –probablemente más motivos de los que yo apunto en *Bitter Fame*– para estar celosa.

Luego Anne contó la horripilante historia de la muerte de Assia Wevill. Wevill fue la mujer sobrenaturalmente hermosa y sexualmente magnética que precipitó la ruptura de Plath y Hughes. En 1967, tuvo una hija con Hughes, se llamaba Shura, y en 1969, en un extraño gesto de imitación, también se suicidó con gas; añadiendo además la nueva circunstancia agravante de matar con gas también a la niña. Los sufrimientos de Hughes se pueden (o más bien no se pueden) imaginar. La historia del suicidio de Assia Wevill no aparece en *Bitter Fame*. (En la época de nuestra conversación, ya había aparecido en la prensa inglesa, y pronto fue recogida en las biografías de Ronald Hayman y Paul Alexander.) «Yo he sabido del suicidio de Assia durante años –siguió Anne–. Todos los poetas sabían de él, pero por compasión hacia Ted nadie hablaba del asunto. Ted no pidió a la gente que mantuviera silencio, pero me pidió que redujera lo más posible las referencias a Assia, y yo obedecí. No soñé con desobedecer a Ted. Él no es agresivo. Tiene autoridad. Cuando dice: "Por favor, no hagas eso", tú obedeces. Siempre dice "por favor". Ted ha pasado diez años de absoluto infierno después de que muriera Sylvia. Yo lo lamentaba mucho por él, e indudablemente no iba a sacar a relucir porquería con la que

mancharle. Pero Ted debe tener un lado oscuro. Lee sus libros *Cuervo* y *Gaudete*, son claves para lo que siente. Especialmente *Gaudete*. En el poema las mujeres son espíritus demoníacos. Son la Fedra de Racine. Tenía la sensación de que le estaban devorando. Ted pasó diez años en un terreno salvaje. Yo creo que durante ese tiempo, en cierto modo, estuvo fuera de sí. Es indudable que ahora no lo está. Ahora yo no soy alcohólica.»

La breve tarde de invierno estaba declinando, y yo seguí a Anne a la cocina para ayudarle a preparar la cena. Ella ya había dispuesto algunos de los ingredientes de una lasaña; rayó el queso, picó las setas y ahora se ocupaba de lo que aún quedaba por hacer. Trabajamos juntas y seguimos hablando. De pronto, con una voz un tanto desesperada, Anne preguntó si me importaría ir a leer a la otra habitación. Necesitaba estar sola para poder concentrarse en la preparación de la comida. No era capaz de hablar y cocinar al mismo tiempo.

Yo dije «Claro que no», y me retiré. En el salón junto a la cocina, recorrí una pila de correspondencia que Anne había reunido para mí. La mayoría de las cartas eran entre Anne y Olwyn, pero también había unas cuantas de Peter Davison; del marido de Anne, Peter Lucas; y de Ted Hughes. Las cartas de Hughes me fascinaron de inmediato, como si poseyeran la atracción eléctrica del propio hombre. Mientras miraba las páginas de densa escritura a máquina, a un espacio, puntuadas por tachaduras hechas con x y correcciones a mano, tuve una sensación de nostalgia. Las páginas tan llenas, irregulares, desordenadas, me llevaron a las cartas que nos solíamos escribir unos a otros en las décadas de los cincuenta y sesenta en nuestras Olivetti y Smith Corona manuales, tan diferentes de las cartas marmóreamente frías y pulcras que los jóvenes escriben hoy en sus Macintosh e IBM. Al leer la carta de respuesta de Hughes a los capítulos que le había mandado Anne de su breve biografía, noté que mi identificación con su modo de escribir a máquina crecía hasta convertirse en un sentimiento de intensa simpatía y afecto hacia el escritor. Otras cartas de Hughes con las que me había tropezado tuvieron el mismo efecto, y deduzco que no soy

la única que reacciona así; otras personas me han hablando con admiración de las cartas de Hughes. Algún día, cuando se publiquen, los críticos tendrán que vérselas con la cuestión de qué es lo que les proporciona su fuerza característica, por qué resultan tan profunda, misteriosamente conmovedoras.

Anne, después de haber metido la lasaña en el horno, se reunió conmigo y abordó nuevamente el asunto de la colaboración con Olwyn. «Al principio, Olwyn me gustó –dijo–. No empezó a desagradarme hasta que empezó a tratarme como si yo fuera una estudiante de instituto poco aplicada: "¿Por qué no estás haciendo los deberes que te puse?". Yo tampoco tengo un carácter muy enérgico. Pero soy muy, pero que muy testaruda, cuando se trata de que me obliguen a algo que creo que no debo hacer. Cuando volví de Indiana, dije: "Mira, Olwyn, gracias, pero la verdad es que ahora quiero trabajar por mi cuenta". Ella lo consideró un tremendo insulto. Quedó muy sorprendida cuando aquella chica amable, educada, con la que había comido, y que había sido tan manejable y estaba completamente a sus pies, de pronto le plantaba cara. Mi marido me lo había advertido: "Si ahora tratas de romper con ella, no te dejará hacerlo". Estaba en lo cierto. Había caído en una trampa. No había modo de escapar. *Bitter Fame* habría sido un libro muy bueno si yo hubiera sido capaz de seguir mis inclinaciones. Fue muy doloroso que se produjeran interferencias cada vez que intentaba seguirlas. La verdad es que no sé por qué publiqué el libro. Mi marido cree que no debería haberlo hecho.» Hizo una pausa, y luego me preguntó: «¿Qué crees tú? ¿Lo debería haber publicado?».

Yo no supe qué decir. Finalmente dije que el libro me había gustado y que, claro, debió haberse publicado. Pero añadí que las condiciones en las que había sido hecho eran horrendas, y que no todos los escritores habrían sido capaces de aceptarlas.

Anne dijo rápidamente: «Yo no me sentía capaz de aceptarlas. Pero finalmente no pude resignarme a echar cuatro años de trabajo por la borda. Y había algo más. Yo era muy pobre, y nunca podría haber devuelto el adelanto».

Peter Lucas llegó a casa y se unió a la conversación. Es un antiguo colaborador en *Bitter Fame*; había pasado por todos los malos años del libro con Anne, e incluso había intervenido unas cuantas veces con cartas a Olwyn y Peter Davison. Es un hombre retraído, con barba, pelo gris, aspecto joven, muy agradable, que tiene la inteligencia correosa de un abogado, y juega el papel de marido sensible, protector de una artista nerviosa, Anne. Son una pareja que se quiere, muy amable uno con el otro. (Anne y Peter se habían conocido y enamorado veinte años atrás pero entonces no habían vivido juntos.) Peter trajo vino, y él y yo nos sentamos a la mesa de la cocina mientras Anne se movía alrededor ultimando los preparativos de la cena. Abrió la puerta de la nevera y soltó un gemido. «Olvidé ponerle la bechamel a la lasaña», dijo, con voz afligida. Era demasiado tarde para arreglar la omisión; la lasaña tenía que continuar horneándose como estaba. Cuando la tomamos, media hora después, sabía bien, pero Anne se mostró crítica y se disculpó repetidamente. Como cuando se publicó *Bitter Fame*, no tuvo más elección que servirla, pero tenía la sensación que era una cosa imperfecta, fruto de un arreglo. Comprendí su angustia y lo sentí por ella.

V

Cuando volví a casa de Anne al día siguiente, la encontré todavía más cambiada con respecto a la tensa matrona vestida con tanta sencillez del University Women's Club. La rodeaba un aire de tranquilidad y dulzura, y llevaba unos bonitos pantalones de *tweed* y una chaqueta con unos interesantes bordados. Con su brillante pelo castaño claro y sus ojos de Virginia Woolf (las gafas habían desaparecido sin explicación), personificaba la idea de la mujer artista intemporalmente bella. Durante el almuerzo, recordamos nuestra época en Michigan y con-

templamos con pesar el modo en que eran las cosas para las jóvenes norteamericanas que estudiaban en la universidad en la década de los cincuenta. En un pasaje de *La campana de cristal* que para las mujeres aficionadas a la lectura de mi generación es como una magdalena, Esther Greenwood dice:

> Mi madre no dejaba de decirme que nadie necesitaba a una mujer que sólo estuviera licenciada en literatura inglesa. Pero una licenciada en literatura inglesa que supiera taquigrafía era algo completamente distinto. Todos la necesitarían. Estaría muy solicitada entre los jóvenes prometedores y transcribiría con brillantez una emocionante carta tras otra. El problema era que yo odiaba la idea de estar al servicio de los hombres [...] Yo quería dictar mis emocionantes cartas.

La solución de Anne al problema de ser una licenciada que no sabe taquigrafía fue ir a Inglaterra. «Yo era muy anglófila –dijo–. Había leído a Jane Austen y a Charles Dickens y a Henry James, y esperaba que Inglaterra fuera el libro en el que siempre había querido vivir. La vulgaridad de Estados Unidos me espantaba. Consideraba que todos aquellos chicos de pelo al cepillo con los que tenía que salir eran desagradables.» Pero Inglaterra resultó que era un libro completamente distinto. Anne abundó en la teoría de que, como ella, Plath tampoco estaba preparada ni hecha para la ajetreada vida social de los poetas ingleses.

–El mundo bohemio de la poesía inglesa debe de haberse enfrentado al ordenado puritanismo de Sylvia; como se enfrentaba al mío –dijo–. En ese mundo, no importa demasiado con quién te vayas a la cama. Sylvia y yo creímos que podríamos desenvolvernos en ese ambiente y, claro, no pudimos. Sylvia no supo cómo tratar a Ted, que se comportaba como un poeta inglés. Siempre encontró eso incómodo. Había una especie de principios morales jamesianos en la cuestión. Ninguna de las dos éramos bohemias por naturaleza, aunque creo que yo hice mayores intentos que Sylvia para convertirme en una bohemia.

Anne continuó, con su conmovedor candor, hablando de las dificultades que acompañaron su propia maduración literaria:

–Creo que ya te lo conté, solía beber mucho, del modo en que lo hacían las mujeres. No podía soportar la idea de pasar la tarde sin beber mucho. Tenía que dejarlo. Creo que Sylvia eligió el suicidio del mismo modo en que yo elegí la bebida. Era algo que te reconcomía. He pensado: ¿Supón que no te hubieras entregado al bourbon; supón que hubieras buscado la llave del gas? Casi todos los escritores que conozco tienen intensas depresiones.

–Eso forma parte del trabajo.

–Sí. Eso pasa cuando sabes que no estás satisfecha contigo misma, cuando te das cuenta de que te estás dejando hundir. Para ser artista, tienes que otorgarte cierta autoridad. El mundo de la crítica quiere despojarte de esa autoridad. A muchos críticos, quizá porque son artistas fracasados, nada les gusta más que derribar a los que *son* auténticos artistas. Y si uno está pasando una mala temporada en la vida en el intento de producir ese arte, el dolor puede producir una tensión intolerable, que puede manifestarse como alcoholismo o profunda depresión, o las dos cosas. Es algo muy doloroso. Yo nunca he contemplado el suicidio, pero ha habido años en mi vida en que deseé estar muerta; años, en cualquier caso, en que pensé que la parte mejor de mí misma *estaba* muerta.

–¿Cuándo fue eso?

–En varias ocasiones. Una vez fue al final de mi primer matrimonio. Estaba completamente claro que yo era una esposa horrible para un hombre de negocios, y que nunca iba a saber moverme en los círculos en los que mi marido creía que era importante moverse. Tuve que reunir mucha energía para decir que nos teníamos que divorciar. Ninguno de los dos tenía a otra pareja. Después de eso, yo tendía a tener aventuras con poetas. Alguien consideraría que yo era una buena poeta y podría publicar, y yo me animaría. Cualquiera que se me acercase y me dijera que lo que yo estaba escribiendo era importante; me enamoraba y me iba con él. Yo creo que Sylvia habría dejado a Ted si

hubiera aparecido alguien que ella considerara más conveniente para su poesía que Ted. Sé esto porque dejé a mi marido para vivir con Philip Hobsbaum cuando estaba escribiendo *Correspondences*. Philip era poeta. Me resultó de gran ayuda. Yo necesitaba a alguien con quien hablar de poesía todo el tiempo. La creación del libro para mí era mucho más importante que mi familia.

En su autobiografía Anne ha escrito:

> Aquel invierno dejé a Mark y a los dos chicos al cuidado de un ama de llaves y me fui a vivir con Philip Hobsbaum. Philip en aquella época era tan generoso con los poetas de Glasgow como lo había sido, en años anteriores, con los jóvenes poetas irlandeses de Belfast. Seamus Heaney, por ejemplo, fue uno de sus descubrimientos. Como a Mark, a Philip le gustaban los niños, y nuestro modo de vivir, aunque poco convencional, no estaba falto de buenas maneras. Cuando Mark se trasladó a la ciudad, cerca de nosotros y de la universidad, habitualmente yo iba a almorzar con los niños; Philip y yo los teníamos los fines de semana y nos los llevábamos de vacaciones.

Ahora Anne dijo: «Ese tipo de arreglos no eran desacostumbrados en los años setenta; muchas personas dejaban a sus maridos o mujeres y vivían con otras personas, y todos se mostraban muy civilizados al respecto. Yo creo que teníamos la idea de que una vez que éramos adultos podíamos vivir con quien nos apeteciera, pero que todavía teníamos responsabilidades con los niños. Creo que todos compartíamos un sentimiento más bien loco de lo que a un ser humano le era posible hacer. Ahora contemplo todo eso, debo decirlo, con horror. No fue una época feliz. Pero terminé *Correspondences*». Anne siguió diciendo que se había sentido herida por la indiferencia con que se recibió *Correspondences*. «Salió hacia la misma época en que salió *Cuervo*, de Ted. *Cuervo* fue un gran éxito, y nadie prestó ninguna atención a *Correspondences*.» El tono de su voz volvía a expresar derrota.

Peter Lucas, que había desaparecido discretamente para que Anne y yo pudiéramos estar solas, volvió, y él y Anne me llevaron en coche

a la estación. Participó en el final de nuestra conversación sobre *Bitter Fame* –otra vez del modo característico del que está informado a disgusto, como una especie de superviente (por poco) consorte de una catástrofe–. Cuando nos despedimos, noté que sentía una mezcla de afecto y compasión por aquel par de personas decentes y honradas que en cierto modo habían estado perdidas dentro de una pesadilla. Sin embargo, también era consciente de una cuestión sin responder: cuando Anne, como su homónima de *Persuasión*, finalmente se reunió con su Wentworth, ¿por qué tuvo que ir y aceptar a Olwyn, todavía «otro hombre» más?

En el tren de vuelta a Londres, saqué las cartas que me había dado Anne, y leí la correspondencia de Anne y Olwyn entre los años 1986 y 1989. La leí dominada por la fascinación. Estaba siendo testigo de una disputa entre amantes. Las cartas estaban llenas de acusaciones, recriminaciones, resentimientos, quejas, amenazas, insultos, demostraciones de lástima, rabia, petulancia, desprecio, orgullo herido; el repertorio completo de resentimiento que las personas que han estado una bajo la piel de la otra saca a relucir y se lanza entre ellas como cubos de agua sucia. Las cartas eran vergonzosamente reales. Remitían la historia que me habían contado Anne y Olwyn a su fuente emocional. Me sentí en posesión de un gran privilegio; el privilegio que en su intento por conseguirlo lleva al narrador de *Los papeles de Aspern* a momentos extremos. Las cartas son una de las cosas que más fijan la experiencia. El tiempo erosiona los sentimientos. El tiempo crea indiferencia. Las cartas nos demuestran lo que una vez nos importó. Son los fósiles de los sentimientos. Por eso los biógrafos las aprecian tanto: son la única comunicación con la experiencia inmediata. Todo lo demás que toca el biógrafo está rancio, estropeado, contado y vuelto a contar, es dudoso, carece de autenticidad, resulta sospechoso. El biógrafo sólo tiene la sensación de que está totalmente en presencia de la persona, cuando lee sus cartas, y sólo cuando cita las cartas comparte con los lectores su sensación de que ha recuperado una vida. Y comparte algo más: la sensación de transgresión que acompaña la lectura de unas cartas no pen-

sadas para que uno las lea. Permite que el lector sea un voyeur con él, escuche indiscretamente con él, registre los cajones del escritorio, se apodere de lo que no le pertenece. La sensación no es totalmente agradable. Al acto de indiscreción lo acompaña cierta incomodidad e inquietud: a uno no le gusta que pase eso con él. Cuando estemos muertos, queremos que se nos recuerde según los términos fijados por nosotros, no según los de alguien que tiene nuestras cartas más íntimas, irreflexivas, embarazosas y se propone leérselas en voz alta al mundo.

El conflicto entre nuestro placer, como lectores, por enterarnos de los secretos de otra persona, y nuestro temor, como personas privadas, de que nuestros propios secretos se difundan, alcanza una muestra curiosa en una demanda que el escritor J. D. Salinger presentó contra el escritor Ian Hamilton en 1986. Hamilton había escrito un breve libro sobre Salinger; sin ninguna cooperación por parte de Salinger y en contra de los deseos de Salinger. Su plan original, dice en su libro, había sido escribir un *tour de force*, «una especie de "En búsqueda de Corvo" con Salinger como objeto de la indagación [...] La idea, o una de las ideas, era ver qué pasaría si las ideas biográficas ortodoxas se aplicaban a un personaje que se resistía a ellas activamente, y hasta las anulaba con anticipación [...] Sería, sí, una biografía, pero también a medias una parodia, en la que el biógrafo desempeñaría un papel protagonista, cómico a veces». Pero las cosas no funcionaron del modo tan divertido como esperaba Hamilton. Salinger no había respondido amablemente a la carta que Hamilton le escribió sobre su libro («No obtener respuesta fue el prólogo esencial a mi plan secreto»), y hasta llegó a escribirle una carta de protesta y súplica para que le dejase en paz cuando se enteró de que Hamilton estaba escribiendo a miembros de su familia. Pero, hecho esto, Salinger se esfumó de la escena. Peor aún, cuando Hamilton prosiguió sus pesquisas sobre la infancia y juventud de Salinger, perdió su propio papel de biógrafo cómicamente frustrado; lejos de estar frustrado, estaba recogiendo una gran cantidad de información sobre el objeto de su investigación. Aunque Salinger lleva-

ba recluido más de veinticinco años, había vivido en el mundo hasta mediados de la década de los sesenta, y había dejado los rastros habituales. Y así, en su debido momento, amigos, colegas, profesores y otros se mostraron deseosos, a veces incluso ansiosos, de hablar con Hamilton. Luego empezaron a aparecer cartas conservadas en bibliotecas, archivos y despachos de editores.

A partir de entonces, se abandonó el esquema autorreflexivo y empezó a existir una biografía habitual, si bien algo escueta y desigual. Su progreso hacia la publicación había llegado al estadio de las galeradas encuadernadas cuando la editorial, Random House, recibió una carta del abogado de Salinger exigiendo, bajo amenaza de requerimiento, que Hamilton suprimiese los numerosos pasajes de las cartas de Salinger que había citado. Hamilton (y los abogados de Random House) habían creído que las citas estaban permitidas bajo la doctrina de la utilización razonable. Pero Salinger señalaba –un asunto que ningún sujeto de una biografía había pensado hacer hasta ahora, probablemente porque estaba muerto– que las cartas privadas inéditas eran distintas de los escritos publicados, y por lo tanto no incluidas en la doctrina de la utilización razonable. Al principio se impuso Hamilton: el juez federal Pierre Leval falló que tenía derecho a hacer una utilización razonable de las citas de las cartas de Salinger. Pero luego el fallo de Leval fue anulado por un tribunal de apelaciones, que apoyó el derecho de Salinger a suprimir cartas escritas cuarenta o cincuenta años antes y que ahora le humillaban. Uno podría haber pensado que tenía ese derecho de modo indiscutible, una vez consideraba la cuestión en su conjunto, incluso aunque las cartas habían sido depositadas en archivos públicos, e incluso aunque él mismo fuera una especie de monumento público sobre el que existe gran curiosidad. Digo esto ahora, pero recuerdo sentirme irritada con Hamilton en aquel momento por haber complicado las cosas para el resto de nosotros publicando canalladas. Si él no hubiera tenido la estúpida idea de escribir sobre Salinger –que *naturalemente* le demandaría– podríamos haber seguido con nuestras tranquilas operaciones de coge lo que puedas y corre, y los

abogados de las revistas y las editoriales podrían haber seguido pretendiendo que todo estaba dentro de la ley si el número de palabras que había robado no era excesivo. Ahora se había terminado la fiesta.

Hamilton volvió a escribir su libro –que apareció en 1988 con el título de *En busca de J. D. Salinger: Biografía*– para suprimir las citas discutidas e incluir un capítulo sobre el proceso. Cuando leí el libro, hace un año, encontré que mi oposición a Hamilton se disolvía. Todavía consideraba (y considero) lamentable la idea de escribir sobre Salinger en contra de sus deseos, pero me desarmó lo consciente que era Hamilton del lío en que se metía, y su candor sobre la necesidad financiera que le había impedido renunciar a él. Como Anne Stevenson, no tenía ningún otro sitio al que ir. Describe sus sentimientos cuando recibió la carta de protesta y súplica de Salinger:

> Allí estaba aquella carta, que obligaba a encarar la presencia del hombre en carne y hueso. Quería que lo dejase en paz. Él había respetado su parte del acuerdo no publicando, rechazando todas las entrevistas, fotografías y demás. No ha ido tan lejos como para retirar sus libros de la circulación, pero quizá no estuviera en su mano hacerlo. Al parecer, se había comportado con dignidad y tolerancia todas las veces que un estudiante ansioso se había presentado ante su puerta. ¿No tenía el mismo derecho a la intimidad que tenemos ustedes y yo?

Hamilton responde a la pregunta: «Pues sí. Pero no del todo, sin embargo». Para expresar sus sentimientos de ambivalencia hacia el proyecto, se divide en dos personas, un «yo que luchaba débilmente con las cuestiones morales planteadas» y «mi alter ego de biógrafo, ahora compañero constante, dispuesto a seguir adelante con la tarea». Hay un momento delicioso en una de las bibliotecas en las que hay en depósito unas cartas de Salinger: mientras Hamilton espera que le traigan el legajo, hojea distraído el fichero de la biblioteca. «Es innecesario decir que el primer nombre que busqué fue HAMILTON, IAN (1938–) [...] Para mi horror, bajo mi indefenso nombre aparecía una lista de más de una docena de cartas. Resulta que cualquiera podría simple-

mente pasar por allí, entrar y... Mi acompañante me avisó de que el legajo de Salinger estaba ahora esperando en la Mesa 3.»

El periodista en su trabajo está sometido a la misma maldición que el biógrafo. Cuando estoy sentada con mi tesoro de cartas de Olwyn y Anne, decidiendo qué hacer después, noto que los dos yoes tiran uno para cada lado, exactamente como le pasó a Hamilton. Ante una primera consideración, la decisión de Hamilton parece suprimir la ansiedad de los principios morales del escritor que se propone utilizar en su texto fragmentos sustanciales de las cartas: o bien tiene permiso para citarlos o no lo tiene. Entonces, ¿dónde se puede equivocar? En todo. Pues si recibe permiso para las citas –como yo había recibido el permiso de Olwyn y Anne– eso sólo significa que el autor de las cartas (o su albacea literario) se ha convertido en un cómplice; ha consentido en violar su propia intimidad, traicionarse a sí mismo. Ocasionalmente, los motivos detrás de esta complicidad tienen algo que los recomienda, pero la participación del escritor de las cartas sólo suaviza la trasgresión; no deja al biógrafo o al periodista fuera de las constricciones morales. Por otro lado, cuando a un escritor se le niega el permiso a citar, su salvación moral no está mejor asegurada; de hecho, el alcance de su acto inmoral puede ser incluso mayor. Puesto que no puede no haber leído lo que ya ha leído, no ver lo que ya ha visto, no imaginar lo que ya ha imaginado –y puesto que no es un abogado discreto que guarda cuidadosamente los secretos de sus amigos, sino un cotilla y un chismoso profesional– la negativa al permiso de citar puede servir como acicate no sólo de su ingenuidad sino de su malicia. Las paráfrasis que hace Hamilton de los pasajes de las cartas de Salinger que no le dieron permiso para citar están teñidas de ironía y hostilidad. Dos biografías de Plath que aparecieron en 1991 –la de Ronald Hayman, *The Death and Life of Sylvia Plath*, y la de Paul Alexander, *Rough Magic*– emplean las paráfaisis de un modo que constituye una estremecedora lección de su uso como instrumento de tendenciosidad.

VI

Al hojear la correspondencia Olwyn-Anne, tengo la sensación de estar en compañía de una vieja presencia demasiado familiar, y de pronto, en un relámpago de intuición, me doy cuenta de cuál es. Reconozco a Olwyn como la personificación de la fuerza –a veces llamada resistencia– que puede impedir que un escritor escriba. Es la fuerza que te susurra al oído y te dice que dejes la pluma antes de que ella te la quite de la mano. En una carta tras otra le dice a Anne las mismas cosas durísimas que los escritores se dicen a sí mismos cuando tratan de escribir. Vista como el diálogo entre las voces interiores del escritor –una la que insulta y desdeña, la otra la que se defiende y se queja– la correspondencia Olwyn-Anne se convierte en algo más que la muestra de una querella entre dos mujeres que nunca deberían haber trabajado juntas. En una carta típica (del 24 de agosto de 1987), Olwyn dice:

> En lo que se refiere a los testimonios escritos por varias personas que yo te he proporcionado, los detalles que yo he desenterrado, etcétera, a menudo he quedado sorprendida por tu falta de capacidad para apreciar lo que representan en cuanto material biográfico y por tu resistencia a utilizarlos. También me ha decepcionado que tú nunca (que yo pueda recordar) hayas recurrido a ninguna de esas fuentes para hacerles preguntas o pedirles alguna aclaración adicional. Ha sido como si tú sólo hubieras estado esperando que no existiera ningún material *más* que debieras evaluar y que el libro se terminara PRONTO. Te has esforzado con tenacidad –al menos al nivel puramente biográfico– por llegar al FINAL del libro, no por la CREACIÓN definitiva del libro. Te has resistido hasta cierto punto al material [...] El ofrecimiento de Ted de que si tenías preguntas podrías hacer una lista de ellas para mí y él las respondería según fueran surgiendo, fue casi totalmente ignorado aparte de un par de preguntas de hace meses. Es indudable que contabas con que una larga reunión con él te clarificaría determinadas cuestiones; pero nuevamente tengo la sensación de que si verle va a resultar útil en algún sentido, yo tendré que hacer mi

lista de todas las lagunas donde él podría ayudar y tomar notas yo misma durante la reunión. En realidad, creo que sería mejor si preparáramos juntas una lista de preguntas que yo pueda hacerle antes de la reunión y que cualquier reunión sirva simplemente como una ocasión por medio de la cual, al ver el hombre que es, tú puedas librarte de las diversas telarañas mentales que pareces tener sobre su carácter y conducta probable.

Bien, como tú sabes yo he aceptado todo eso y más con buen ánimo; con mucha simpatía por tus momentos de sufrimiento y no poca culpabilidad por haberte metido en esto (aunque tú aceptaste voluntariamente mi sugerencia de hacer el libro, no tenías una idea clara de en lo que te metías). He estado pensando en la «Pobre Anne» y redoblando mis esfuerzos y las horas y horas de teléfono, correspondencia, notas, buscando en las cartas, diarios y demás. Mi propio trabajo ha quedado en un segundo plano; ha sido seriamente ignorado. Yo también he estado conteniendo mi propio resentimiento ante las diversas muestras de antagonismo hacia mí cuando te entregué más material en diversas formas, pues comprendí que tenía origen en tu sensación de que cargabas con un peso demasiado pesado (y yo sé mejor que nadie lo deprimente que es ese material). Nunca podría entender tu falta de buena voluntad para permitir que te ayudara a *cargar* con el peso. Últimamente, sin embargo, no he estado pensando en la «Pobre Anne», sino en la «Pobre de mí» (e incluso en la «Maldita idiota de mí») [...] Y las conversaciones telefónicas que he mantenido con Peter Davison me han inquietado. Casi es como si él considerara que su papel es defenderte de mí. En un momento determinado le he dicho que te mandaba más notas y me ha contestado: «Déjela en paz con lo que está escribiendo, ¡va a volver loca a esa pobre mujer!». Sabe Dios qué versión de los acontecimientos le has estado contando a Peter para que soltase *ese* tipo de cosas. Es indudable que él no tenía idea del método de trabajo y que ignoraba totalmente lo mucho que has «escrito» que surgió directamente de las notas –tanto desde el punto de vista del material contenido en ellas, como de las sugerencias (pues yo también he malgastado una gran cantidad de tiempo mostrándome de lo más oriental en el tacto, dado que el diálogo directo parecía molestarte) sobre cómo interpretar, seleccionar y usar el material que tienes gracias a mí [...]

Siempre ha estado completamente clara tu falta de auténtico interés por el trabajo duro de la biografía. Pero supuse que al haber aceptado el

> trabajo te aplicarías a él de un modo concienzudo con objeto de poner en orden todo el material biográfico que te he dado y que has conseguido por ti misma. Creí que luego quedarías fascinada por él y tratarías cada nueva pieza del rompecabezas con placer e interés cuando encontrase su lugar, formando lentamente la imagen completa [...] En lugar de eso, para conseguir que ese material quedara adecuadamente representado en el libro, para tratar de impedir que cortes u omitas la miríada de pequeños brochazos relevantes –e interesantes para el lector– yo tuve que *luchar* todo el tiempo [...]

Anne, por su parte, personifica al escritor acorralado. Proporciona voz a la ansiedad, al resentimiento, a la ilimitada lástima hacia sí mismo del escritor. Le escribe a Olwyn el 28 de diciembre de 1987: «Por favor, respétame como la autora de este libro y deja de perseguirme con las desagradables referencias a mis "sandeces"». Y el 13 de febrero de 1988: «La verdad es que no creo que nos tengamos nada más que decir una a otra, por tanto, haz el favor de respetar mi deseo de que se me deje en paz. Nada de cartas, nada de llamadas telefónicas. El año pasado me has tenido al borde del ataque de nervios muchas veces». Y el 12 de marzo:

> Y en cuanto a los motivos que me atribuyes, ya deberías conocer lo suficiente bien cómo es mi carácter para darte cuenta de que, aparte de detestar que me fuercen a hacer algo, me desagrada absolutamente la calumnia y la difamación [...] Simpatizo con Ted en que no quiera participar. También yo quiero seguir con mi vida. Mi hija acaba de darme un nieto, he tratado de volver a mi propia obra después de dos años de esterilidad [...] Olwyn, quiero volver a tener una vida, ¡no estas querellas y *vendettas* inútiles!

Y el 18 de mayo de 1989:

> Una persona puede resistir mucho fuego de artillería, que la tiren a un lodazal, la pateen, insulten, amenacen, intimiden, sometan [...] Quieres que todo el mundo piense que me «ayudaste» con *Bitter Fame* porque yo era demasiado estúpida para escribirlo sin ti. No puedes ver que la mitad del

> tiempo yo estaba tan agotada por combatir asaltos en el ring contra ti, que ni tenía la energía ni las ganas necesarias para concentrar mi atención en el libro. Hay modos de «ayudar». Si hubieras sido capaz de sentarte conmigo y revisar el manuscrito de un modo sensible, tranquilo; o si me hubieras dicho al principio que intentabas examinar a fondo y revisar cada frase, o si te hubieras hecho cargo del libro en una etapa temprana y lo hubieras escrito todo por ti misma [...] bien, entonces todo hubiera sido diferente. Pero ahora resulta que he perdido cuatro años de mi vida en discusiones muy desagradables. Mi vista, mis digestiones, mi *joie de vivre*, los poemas que podría haber escrito [...] todo ha sido víctima de tu implacable persecución.

Pero luego, asombrosamente, cerca del final de la carta del 18 de mayo –una carta muy larga– Anne escribe: «A pesar de mis sentimientos heridos, te estoy agradecida. Tanta escritura y reescritura han mejorado el libro y avivado su impacto. Al final, con ayuda de Peter Davison, hemos producido una cosa excelente». Con la obra terminada por fin, Anne se puede distanciar del alma doliente manchada de tinta que es su ego de escritora, y da a su oponente lo que se merece. Ahora que la ha derrotado, puede ser generosa. Puede reconocer que sin las «insatisfacciones y acusaciones» de Olwyn la obra habría sido una cosa mucho peor. Por parte de Olwyn, la parte perdedora, no hay generosidad. Al continuar quejándose de que debería haber recurrido a otra persona para la tarea, que se había engañado con los bonitos *tweed* de Anne, y así sucesivamente, Olwyn es el emblema del fracaso que es también toda obra lograda; el fantasma del ideal imposible que le proporciona vida y no sobrevive a su desarrollo y terminación. La fuerza de Olwyn sólo se impone cuando la escritora cede a su poder y deja la pluma.

VII

Una tarde gris estaba sentada con Al Alvarez en su cuarto de estar de Hampstead, en una pequeña casa llena de rincones de una calle cuesta abajo. La habitación tenía suelos de madera cubiertos de alfombras persas; había cuadros modernos y esculturas primitivas; y en una ventana que daba a la calle florecían ciclámenes, narcisos y violetas africanas. Era una habitación compacta, elegante, muy agradable. El propio Alvarez era muy agradable. Era mayor de lo que yo esperaba. Pero todo el mundo era mayor de lo que esperaba. Los personajes de la historia de Plath están todos entrados en años. Los contemporáneos de Plath son hombres y mujeres que se acercan a los sesenta años o acaban de cumplirlos. La madre de Plath está internada en una residencia. Sólo Plath sigue embalsamada en la juventud y angustia de su heroína.

Alvarez sirvió té en grandes tazas verdes de forma cuadrada y habló con una especie de macabra satisfacción de su decisivo papel en el descrédito de *Bitter Fame*. «Todo lo que hemos oído alguna vez de la maledicencia femenina, una especie de presión permanente para poner a la gente en su sitio, me pareció que estaba encarnado en ese libro. Pero hasta que yo escribí la reseña, nadie lo había apreciado. John Updike, que no es un imbécil, había escrito un texto elogiando el libro; acompañaba el ejemplar de mi reseña. Creo que si nadie hubiera señalado lo malediciente que era, el libro habría pasado por la versión definitiva, autorizada.» Siguió: «Anne Stevenson ha montado un buen número, diciendo que todo es culpa de Olwyn. "Olwyn me hizo escribir el libro", etcétera, etcétera, pero yo creo que colaboró de buena gana con Olwyn. Puede que ella diga: "Olwyn me hizo escribir el libro", pero yo no creo que necesitara que la empujaran demasiado. Estuvo de acuerdo casi por completo». Luego Alvarez insistió en la teoría establecida por el crítico del *Times Literary Supplement*, que tan profundamente había herido a Anne al acusarla de que tenía envidia a

Plath. «Yo pensé que había un importante elemento de envidia inconsciente en *Bitter Fame* –dijo–. La envidia de un poeta menor a uno mayor.» Le pregunté si había leído *Correspondances*, y dijo que no, pero que los poemas de Anne que había leído no le impresionaron nada. «No pretendo ser un especialista en su obra –dijo–. Puede que haya escrito algunos poemas muy buenos, pero simplemente tengo la sensación de que es un personaje poco brillante, y fue elegida por Olwyn y Ted porque era un personaje poco brillante.»

La conversación abordó sus recuerdos de Plath, y Alvarez dijo: «Cuando los escribí, a finales de los años sesenta, que fue poco después de lo que pasó, tuve la sensación, puede que equivocada, de que los asuntos tan desagradables que habían tenido lugar entre Ted y Sylvia no eran cuestión de nadie. Yo sabía mucho más de lo que entonces estaba preparado para decir. No dije, por ejemplo, que cuando Ted dejó a Sylvia, vino y se quedó conmigo en el estudio que entonces tenía cerca de aquí. Cuando Sylvia empezó a dejarse caer por allí, estaba convencido de que era para olisquear la guarida donde había estado Ted. También venía por cuestiones poéticas, claro. En aquella época, yo era el director de la sección de poesía y el crítico de poesía del *Observer*, que era *el* sitio donde se publicaba poesía. Entonces estaba seriamente implicado en el mundo literario, del cual formaba parte. *Estudios del natural*, de Lowell, había aparecido recientemente, y el *Observer* le publicaba a él y a Berryman y a Roethke. Yo mismo escribía mucha poesía por entonces, y fui un crítico que se tomó muy en serio a Sylvia. Debe tener en cuenta que en aquellos tiempos lo que ella estaba escribiendo no se aceptaba de modo general. La gente raramente tenía interés en publicar sus poemas. La gente no entendía a dónde quería llegar, o no le gustaba lo que veía».

–Usted fue una excepción.

–Ella se dio cuenta de que yo podría leer aquellos poemas y entenderlos.

En su reseña de *Bitter Fame* en *The New York Review*, Alvarez también señalaba su poca inclinación a ocuparse públicamente del matri-

monio Plath-Hughes, y escribía: «Yo mismo he creído siempre, como escribió Robert Graves de otra pareja trágica, "los problemas de sus relaciones de cama / No eran asunto nuestro"». Pero ahora, bajo la amenazante influencia de un periodista que le visitaba, se mostró más indiscreto. «La cuestión con Ted es que es un hombre tremendamente atractivo –dijo–. Antes de mi segundo matrimonio, tuve una novia australiana que conocía a Ted, y me dijo que cuando clavaba sus ojos en él se le doblaban las piernas. "Se parecía a Jack Palance en *Raíces profundas*", dijo. Y conocí a otra mujer, una psicoanalista, que tuvo una reacción tan intensa cuando conoció a Ted, me lo contó muchos años después, que fue al cuarto de baño a vomitar. Ted se tenía que quitar a las mujeres de delante, como uno aparta las ramas en una selva virgen. Sylvia debía darse cuenta de ello. La verdad es que las mujeres le acosaban. Claro, yo no sé lo que pasó entre Ted y Sylvia, pero sé, a partir de mi propia experiencia, que una de las cosas que pasan en un matrimonio desgraciado es que la gente anda follando mucho. Y eso es intolerable... intolerable para los dos.»

–¿No fue esa una época de matrimonios que se llevaban mal? –dije yo.

–Sí. Exactamente. Fue la época de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Albee. Fue la época del poema de Berryman «Nochevieja», que, sospecho, era sobre una de las cenas de nochevieja de Hannah Arendt. Eran unas fiestas maravillosas. ¿Fue usted a ellas? Yo estuve en dos. Siempre vi a Berryman allí. Su poema tiene un verso maravilloso: «Alguien abofeteó a la segunda esposa de alguien en alguna parte».

–Eso me devuelve a aquella época –dije yo.

–¡Que no lo haga!

Alvarez abordó su propia relación con Plath en el otoño de 1962 y explicó lo que había dejado poco claro en sus recuerdos escritos. En ellos, para dar cuenta de su rechazo hacia ella, había murmurado algo sobre «responsabilidades que no quería asumir». Ahora confesaba que fue a la propia Plath a la que no quería. Acababa de entrar otra mujer en su vida, me contó –la mujer que se convertiría en su segunda es-

posa– pero esa no fue la cuestión. La cuestión fue que «simplemente Sylvia no era de mi estilo [...] físicamente no era de mi tipo. Era una chica grande de cara alargada. Tenía unos ojos maravillosos, unos ojos maravillosamente vivos, y era tremendamente lista y estaba llena de sentimiento. A mí me gustaba mucho su talento y su pasión por la poesía, me gustaba del modo que me gusta D.». Aquí Alvarez mencionó a una mujer que conocíamos los dos: «Ya conoce a D. Es muy lista, está llena de vida. ¿Entiende lo que quiero decir? Es lo mismo que yo sentía por Sylvia. ¿Ve adónde quiero llegar?».

Sabía lo que estaba insinuando, y eso me puso incómoda. Igual que Alvarez me había halagado al tomarme equivocadamente por alguien que podría haber sido invitado a las fiestas de Hannah Arendt de los años cincuenta (dudo de que entonces yo supiera quién era Hannah Arendt), ahora se equivocaba y me ponía incómoda al tomarme por alguien que podría escuchar sin molestarse sus opiniones sobre las mujeres que no encontraba atractivas. Me sentía como un judío que queda tácitamente incluido en una conversación antisemita porque nadie sabe que es judío. En su reseña de *Bitter Fame*, al referirse a la visión que las feministas tienen de Plath como «una mujer que era una gran artista de la que abusaron y a la que rebajaron y traicionaron los hombres», Alvarez había escrito: «Esto, se mire como se mire, es sentimentalismo en bruto, y supongo que Plath, a la que le gustaban los hombres y confiaba en ellos, no lo habría suscrito [...] *Bitter Fame* demuestra con gran detalle que, tanto viva como muerta, Plath tenía mucho más que temer de su propio sexo que de cualquier hombre». Pero según hablaba de Plath ahora (y de D.) introducía la duda en sus palabras. Por detrás de la cara sonriente de universitaria aplicada que yo le mostraba a Alvarez –a cuyo encanto, calor e ingenio respondía–, fruncía el ceño y disimulaba mi resentimiento de mujer. Era indudable que «la chica grande de cara alargada» tenía más que temer de los hombres. Sabemos por los *Diarios* y *Cartas a mi madre*, y deducimos de la autobiográfica *Campana de cristal*, que Plath fue víctima de crueles indignidades por parte de los hombres. En la figura de Buddy Willard creó un

monumento duradero a un tipo especialmente dañino de idiota satisfecho de sí mismo que abundó en la Norteamérica de los años cuarenta y cincuenta. Alvarez, claro está, no es Buddy Willard. Pronunciaba sus palabras con una despreocupación que sin duda era consecuencia del carácter retrospectivo de la conversación; las palabras de una especie de persona que viene de otro mundo. Y, para ser justa con Alvarez, debería decir que Plath tampoco es mi tipo. Todas sus fotografías me decepcionan. Según pasan los años por el archivo fotográfico, cambia, perdiendo gradualmente el agradable pelo rubio y los labios pintados de oscuro de su época de la universidad y el fresco aspecto de ama de casa norteamericana de los recuerdos de Alvarez. Pero de su personaje de *Ariel* –reina, sacerdotisa, chica de ilusionista, mujer pelirroja que se traga a los hombres como si fueran aire, mujer de blanco, mujer enamorada, madre tierra, diosa luna– no hay ni rastro en las fotografías. La culpa quizá sea de la fotografía: hay personas que en sus fotografías nunca salen como son de verdad. O quizá sea que Plath, cuando murió, en las fotografías sólo estaba a punto de mostrar cómo era, pues su «yo auténtico» todavía escapaba a la mirada vacía de la cámara.

Al final de la visita, pregunté a Alvarez sobre el incidente que motivó que no se publicara en el *Observer* la segunda parte de sus recuerdos. Él dijo: «Cuando Ted escribió y dijo que los recuerdos suponían una invasión de su intimidad, yo no me esforcé lo más mínimo para que se publicase la segunda mitad. Si aquello le había molestado tanto consideré que era lo adecuado». Sugirió que fuera a la British Library y leyera la correspondencia sobre el incidente entre él y Hughes –forma parte de un conjunto de documentos personales que Alvarez vendió a la biblioteca–, y unos meses después eso hice. Cuando me senté en la sección de manuscritos de la biblioteca y leí la correspondencia, reconocí que empezaba a tener las mismas sensaciones que había tenido en casa de Anne Stevenson mientras leía las cartas de Ted Hughes. Hughes es Vronsky con respecto a la Anna que es Plath. Es el hombre del tren con el dolor de muelas insoportable. Cuando escribe sobre Plath convierte en vulgares y triviales todos los demás escritos so-

bre ella. Escribe con una inteligencia brillante, crispada y una especie de generosidad y melancolía chejovianas.

En la primera de dos cartas sobre las memorias incluidas en *Savage God* –varias páginas de letra pequeña y picuda– Hughes le dice a Alvarez que ha hecho algo incalificable al hacer públicos los detalles del suicidio de Plath. «Resulta humillante para mí y para su madre y hermano que se desentierren sus últimos días de ese modo, como haces en tus recuerdos, para convertirlos en debate universitario», escribe, y sigue:

> Has proporcionado detalles e interpretaciones de una forma tal que ahora está siendo considerada el texto oficial. Creí que eras sensible a esa especie de atmósfera de acoso, porque es una especie de acoso. Antes ya era suficiente y hasta excesiva. Nadie podría haber descrito aquel ambiente de su suicidio excepto tú (o yo), y no consigo entender cómo llegaste a la conclusión de que era necesario hacerlo. Me gustaría saber con qué finalidad crees tú que se va a utilizar. No dejabas de decirme que me enseñarías lo que estabas escribiendo sobre ella [...] ¿por qué no lo hiciste? Para ti fue algo que escribiste, sin duda contra una gran resistencia interior, para tus lectores son cinco minutos interesantes, pero para nosotros es permanente dinamita.

Hughes cambia luego de lo atmosférico al daño concreto que considera que ha hecho Alvarez:

> Para ti, ella es un tema para el debate intelectual, un fenómeno poético, existencial [...] Pero para F. y N. [Frieda y Nicholas Hughes, entonces de once y nueve años], ella es el elemento absolutamente central en torno al cual gira todo; la han convertido en algo muy importante, y más aún debido a su evidente ausencia. Después de los esfuerzos que he hecho estos últimos años para remplazarla, la imagen que tienen de ella –lo que hizo y era– va a decidir sus vidas [...] Antes de tus detalles era imprecisa, era un misterio. Pero ahora tú has definido con claridad todo el asunto, y lo has entregado al público. Les has despojado de un modo total de su muerte, de cualquier forma natural de tratar con su muerte. Eso aumentará más

> cada año que vivan. Para ti y para todos los demás, la cosa se desvanecerá pronto: has resuelto el misterio de lo que pasó y cómo pasó exactamente. (Has proporcionado una versión, en cualquier caso.) Pero para F. y N. todavía no ha empezado de verdad; el hecho fundamental de su futuro sólo se les aparecerá de verdad cuando de algún modo se encuentren con tus recuerdos [...]
>
> Tenían suficiente con los hechos y las verdades vivas en el mausoleo que Sylvia dejó para ellos. Lo que tus recuerdos proporcionan no sólo son hechos (un poco de los hechos [...] muchas ficciones y meras especulaciones que tratan de ser hechos), sino veneno. El veneno no es menos venenoso porque sea un hecho.

Hughes se apacigua al discutir con más calma, aunque con amargura, la situación de los que han sobrevivido a Plath, pero luego, en una especie de segundo ataque de furia contra Alvarez, escribe:

> Otra cosa. Ni siquiera una locura transitoria explicaría tus observaciones completamente falsas que hacen suponer que existía alguna especie de celos artísticos entre Sylvia y yo [...] Nos conociste lo suficiente. Los dos te consideramos un amigo, no un miserable del *Daily Mirror* TV que atisbaba por la cerradura, un periodista entrometido, rastrero, decidido a distorsionar todas las observaciones y bombardearnos con esas teorías pseudopsicológicas sabelotodo, como si nosotros fuéramos restos arqueológicos desenterrados del 10000 a. de C. De nuestro matrimonio tú no sabes nada [...] Me saca de quicio ver mis experiencias y sentimientos privados reinventados de ese modo brutal, blandengue, e interpretados y publicados como la historia oficial, como si yo fuera un dibujo en una pared o un preso en Siberia. Y ver que la usas a ella del mismo modo.

Alvarez le contestó con una carta sensata y razonable; una carta muy buena, lógicamente. Pero a la descalificadora sombra de la retórica emocional de Hughes, parece insípida e irrelevante. «Sabes perfectamente bien que mis recuerdos no los ha dictado el sensacionalismo», comienza Alvarez, y sigue:

Fueron escritos con gran meticulosidad y como homenaje a Sylvia, entre otras razones, para acallar algunas de las insensatas fantasías que son habituales acerca de su muerte, unas fantasías de las que te imagino más enterado que yo [...] No me he entrometido en tu matrimonio ni hecho público ningún detalle íntimo de él. No me parece una cuestión que tenga nada que ver con lo que escribía, ni tampoco que sea asunto de nadie. De modo que la dejé fuera, aunque, evidentemente, la conocía y, evidentemente también, Sylvia hablaba de ella a veces. La propia Olwyn me telefoneó cuando leyó los recuerdos [...] para decir que le gustaban y que los consideraba discretos. Sólo me corrigió un par de detalles [...]

En cuanto a los chicos, sabe Dios que se trata de una cuestión terriblemente difícil. Pero consideré que era mejor que al final vieran estos [recuerdos], que al menos fueron escritos con cierta consideración y cariño hacia su madre, en lugar de una vaga ola de rumores maliciosos [...] No estaba enterado de que todavía no se lo habías contado, pero no existe modo de que al final no se enteraran. Debería de haber pensado que las distorsiones populares que surgirían iban a causar mayor daño.

Haré lo que pueda en lo que se refiere al *Observer* [...] Ya los he telefoneado.

Durante los últimos diez años o más, me he esforzado mucho para conseguir que tanto tu poesía como la de Sylvia sean leídas con comprensión y la debida perspectiva. He hecho eso no porque fuerais amigos míos, sino porque creo que eres unos de los poetas más dotados de tu generación. Sylvia lo sabía, y sabía que yo comprendía en cierta manera lo que estaba intentando hacer ella. Por eso, probablemente, es por lo que recurrió a mí con sus poemas después de la separación. Imaginar ahora que yo simplemente quiero ganar dinero a costa de su muerte o hacer de ella una cuestión intelectual constituye una completa distorsión de todo lo que he escrito, tanto ahí como antes. Lamento que hayas elegido tomártelo de ese modo.

La respuesta de Hughes consiste en una carta muy larga escrita a máquina; cinco páginas y media a un solo espacio. Alvarez ha sido un acicate para que alcanzara un nivel de cólera incluso más profundo:

Dices que sabes perfectamente bien que tus recuerdos no son sensacionalistas. Es fácil decirlo. Yo no acepto en absoluto que sea así [...] y tampoco tú [...] Ahora la muerte de Sylvia pasa por un sacrificio público detallado punto a punto. Sus poemas proporcionan la parte vocal de ese tipo de espectáculo. Tu relato de hasta dónde llevó su protesta, en un estilo aparentemente documental, completa y cierra inevitablemente la representación. Ahora lo que de verdad hay es un cuerpo. Los gritos atraen a la multitud, pero ésta no acude para oír más gritos; acude para ver el cuerpo. Ahora lo tienen; pueden olerle el pelo y la muerte. Tú presentas en carne y hueso lo que los gritos de muerte estaban anticipando. Al público no le interesan de verdad los gritos de muerte si no garantizan un cuerpo muerto, una muerte dolorosamente lenta, con tantas señales como sean posibles de lo que se siente. Y tú ofreces eso, lo que el público quiere y necesita de verdad; la absolutamente convincente, finalizada, oficial, visible, penosa muerte [...]

Tanto si pensaste en eso como si no, para unos devotos mediohistéricos en busca de sensaciones (como ahora son sus seguidores), tu artículo es el acontecimiento que proporciona la sensación definitiva deseada. Sólo una cosa puede llegar más allá: que ella reapareciera en televisión y volviera a pasar por todo, corrigiendo todos los errores del relato –interrumpiéndose de vez en cuando para responder a las preguntas de los entrevistadores, hablar de lo que sentía y pretendía [...]

Dices que tu artículo fue escrito con meticulosidad, pero ¿qué clase de meticulosidad? Yo sólo veo meticulosidad de un tipo técnico de vía estrecha; meticulosidad para captar adecuadamente el tono y mantenerlo, y puedo creer que fue difícil, y deprimente también [...] Tu meticulosidad era como la meticulosidad de los testigos ante un tribunal –eso es todo lo que sé, señoría, no puedo hablar más que de lo que vi, etcétera– y si hubieras dejado claro que eso es lo que estabas ofreciendo, al menos un lector sabría cómo situar tus observaciones, qué grado de credibilidad se merecen. Pero hasta eso sería perdonar la gran falta de cuidado que en realidad decide toda la cuestión; cuidado sobre si emprender este proyecto en su conjunto no era una cosa terriblemente equivocada, falta de ética e insensible en todos los aspectos, una cosa equivocada de hacer con la confianza de la amistad, una cosa equivocada con una visión de entrometido de un acontecimiento que queda fuera del alcance de todo el mundo [...]

¿Cómo puedes llamarlo un homenaje a ella? Haces espectáculo público de algo que, cuando menos, se debería permitir que ella guardase para sí misma –su forma infinitamente humillante de quitarse la vida en la intimidad [...]

En cuanto a que tu artículo acalle las insensatas fantasías, sabes que lo contrario es mucho más probable. Antes de él, las fantasías eran aire caliente, se dispersaban tan deprisa como se inventaban, todas ellas perfectamente carentes de peso [...] Todos esos absurdos son sólo un rumor que se come a un rumor. Pero ahora tú has proporcionado lo que parece ser la sustancia, los hechos reales y los cimientos; la historia de uno que estaba dentro de la habitación. Entre sus escritos y tu artículo se abre todo un mundo enteramente nuevo de hipótesis. Y la necesidad comercial y académica de artículos y tesis y material de estudio asegurará que el mundo esté superpoblado, y tus hechos se convertirán en monumentos literarios históricos. Nadie sabe mejor que tú que tu artículo se leerá con más interés de lo que nunca se leyeron los poemas, y será utilizado más por los millones de tarados que necesitan encontrar algo que decir en sus trabajos. La única diferencia de las fantasías ahora será que serán diez veces más dignas de crédito por su carácter escandaloso.

En este punto de la carta de Hughes, empecé a sentir la agitación que había sentido en otro archivo, el de la sala de libros raros de la biblioteca del Smith College, donde están depositadas muchas páginas a máquina y caligráficas de Plath, y donde yo estaba examinando el primer borrador de su poema «El atrapaconejos», de 1962. En la primera página del borrador y en parte de la segunda página, el poema resulta irreconocible; versos dispersos, la mayoría tachados. Producen la sensación de una mente avivada por algo, una mente activada pero incapaz de avanzar, como un coche con las ruedas dando vueltas en un surco, incapaz de conseguir agarre. De pronto el coche sale disparado hacia delante. «Aquél era un lugar con fuerza», escribe Plath, y el resto del poema sigue a ese primer verso tan familiar esencialmente tal y como lo conocemos. El cambio de no ir a ninguna parte a ir a alguna se produce tan rápidamente que el lector del borrador queda perplejo, y sobre todo conmovido. En mitad de la carta a Alvarez, Hughes

llega a un momento en que es como si encontrara un suelo sólido debajo de las ruedas. Lo que ha venido antes ha sido una especie de preámbulo –la señal de una mente girando repetidamente y tendiendo hacia la idea que finalmente se abre paso–. Hughes dice:

> Tú no distingues entre dos tipos de escritos completamente diferentes [...] entre una obra subjetiva que trata de alcanzar la forma artística usando como apoyo un hecho real, y una obra documental que pretende presentar cualquier cosa excepto errores –todo muy pulcramente narrado e impersonal– de un suceso que sucedió de verdad y todavía forma parte activa de nuestras vidas.

Hughes prosigue incansable despellejando a Alvarez y analizando el problema moral fundamental del periodismo y las biografías que afectan a personas vivas.

> Si tu intención ha sido el estilo documental, si pretendías respetar lo que pasó de verdad, y el modo en que fueron de verdad las cosas, deberías haberme pedido que fuera coautor. Y si yo me hubiera negado a colaborar, como indudablemente haría, habrías dicho: «Muy bien, es algo que no se puede escribir». Deberías haber hecho eso a no ser que te interesara más conseguir que se publicara tu relato privado que realizar el relato más completo posible y hacer lo más humano y decente al mismo tiempo [...] Tu egoísmo periodístico [...] el publica y que pase lo que sea del periodismo (tú publicas y dejas el «que pase lo que sea» a los demás), te ha manchado, te ha traicionado e, incidentalmente, nos ha traicionado a nosotros [...] Sólo considerando que te has sometido a la ética del periodismo norteamericano que te hizo ser despiadado y te privó de tu auténtica imaginación, puedo entender cómo llegó a aparecer ese artículo, y cómo lo que empezó a ser escrito de un modo sagrado por una parte tuya, como un documento privado, personal, fue arrebatado y vendido por la otra parte, tragado por la codiciosa demanda de ese público vacío.

Los antiguos amigos no se hablaron durante muchos años. Finalmente se estrecharon la mano y dejaron a un lado la querella en un acto

con motivo de la muerte de Robert Lowell, en el que los dos leyeron poemas de Lowell. Después ha habido una correspondencia breve, cordial, superficial entre los dos hombres, y estuvieron a punto de verse. «Por lo que recuerdo –me dijo Alvarez–, me sentí terriblemente dolido por las cartas de Ted, porque, uno, yo daba por supuesto que era un buen amigo y, dos, porque él sabía tan bien como yo que había tendido a contenerme, casi –pero no por completo– hasta el nivel de falsificar lo evidente, para mantener la cuestión de la ruptura de su matrimonio fuera de mi relato. Mi impresión de aquellas cartas, de las que no recuerdo demasiado, les eché una ojeada antes de entregarlas a la British Library, era que él se había vuelto algo chiflado, y sospecho que lo que le sacaba de sus casillas era darse cuenta de que, por mucho tacto con que se trataran, eran cuestiones de dominio público. La muerte la había convertido a ella en dominio público, ¿ve lo que quiero decir?»

VIII

Alvarez había sugerido que fuera a hablar con Elizabeth Sigmund, y unos días más tarde yo iba en tren a Cornualles, donde ella vive, con su tercer marido, William. El viaje fue duro. La tormenta de nieve había terminado, pero sus efectos todavía se dejaban sentir en el delicado sistema ferroviario británico, y llegué con tres horas de retraso. William Sigmund me estaba esperando en la estación y parecía poco afectado por el retraso. Es un hombre plácido, con barba, de cuarenta y pico de años y, al llevarme en coche a su casa, me habló de su trabajo en contra de las armas químicas y biológicas al que durante los últimos veinte años han estado dedicados él y Elizabeth; lo financia una fundación.

Elizabeth Compton (según se apellidaba entonces) fue la gran amiga de Plath en Devon. Sólo la trató un año, pero como fue el último

año de la vida de Plath –el período de la ruptura del matrimonio y la escritura de los poemas de *Ariel*– su testimonio ha adquirido enorme peso y significación en la leyenda de Plath. Es del tipo de testigos que ansían los muertos; la persona que sólo habla bien de ellos. En los recuerdos de Plath que publicó en 1976, presenta a su amiga como una persona absolutamente admirable, encantadora, deliciosamente interesante e infinitamente conmovedora. Al final de la famosa escena dramática («Se me ha secado la leche... Ted... se ha convertido en un hombre insignificante»), escribe que Plath pasó la noche en el sofá de su cuarto de estar, y cuando ella bajó a la mañana siguiente encontró a Plath «inclinada sobre una caja que contenía a una gata y a sus recién nacidos gatitos». Añade: «Puedo verla como si fuera hoy. Llevaba puesta una bata rosa, de lana, y tenía una larga trenza castaña que caía dentro de la caja. Se volvió y dijo: "Nunca había visto nada tan pequeño, nuevo y vulnerable. Son ciegos". ¿Qué podría hacer yo para proteger y ayudar a aquella persona tan asombrosa?».

Si Elizabeth personificaba a la amiga cariñosa en grado sumo y falta de sentido crítico, también respondía plenamente a la irracional demanda que hacemos a los confidentes durante épocas de discordia familiar: que se pongan totalmente de nuestra parte, compartan nuestros sentimientos heridos y participen de nuestro enfado contra la persona que nos ha injuriado como si los hubiera injuriado a ellos. Elizabeth evidentemente nunca dejó de echarle la culpa a Hughes de un modo tan leal como se la echó en el verano de 1962. Como dedicado a Olwyn, Elizabeth escribe en sus recuerdos:

> La persona más difícil de la familia de Ted era su hermana Olwyn, que temía el talento de Sylvia y sentía resentimiento por su belleza, además de por su relación con Ted. Sylvia notaba en lo más profundo esos terribles celos, y reconocía su insuperable enfado. A menudo me contó que Olwyn la odiaba, que le molestaba su posición de otra hija de la familia. Cuando yo conocí a Olwyn después de la muerte de Sylvia, consideré que ésta había subestimado la actitud de Olwyn; era tal, que yo misma encontré difícil de tolerarlo incluso de segunda mano.

«Traté de explicarle a Sylvia el terrible y aplastante sistema de clases de este país –continúa–, y el modo en que unas personas como los Hughes sufrían debido a él por asuntos que le resultarían difíciles de entender a una universitaria norteamericana. Le pregunté si no creía que, en cierto sentido, Ted se sentía inferior. Su respuesta fue una carcajada amargamente despectiva. "Ted ha almorzado con el duque de Edimburgo"; dijo, algo que, naturalmente, en absoluto era una respuesta.»

Llegamos a la casa, una pequeña vivienda rural en lo más profundo del país. Encontré a Elizabeth, una mujer corpulenta con un vestido negro y un chal de flores por encima de los hombros, tumbada en un sofá del centro de una pequeña habitación de techo bajo con una gran chimenea de piedra. Era, lo mismo que Alvarez, mayor de lo que había esperado, pero lo que me produjo un escalofrío fue la visión de unos pies hinchados estirados encima del sofá. Por teléfono, explicándome por qué no podía invitarme a almorzar, me había dicho que padecía un fuerte ataque de artritis y no podía andar, pero sólo ahora percibí lo impedida que estaba. Con todo, me recibió refiriéndose jocosamente a sí misma como Elizabeth Barret Browning, y se puso a charlar de un modo calculado para agradar y divertir más que para provocar piedad. Podía ver por qué Plath se había sentido atraída por aquella mujer vivaracha. William trajo una tetera y un plato de galletas hechas con ingredientes irreprochablemente naturales. Luego se retiró a su despacho, una habitación llena de equipo informático y fotocopiadora. Elizabeth se ajustó el chal que tenía encima de los hombros y me contó historias de Plath, Hughes y Olwyn que yo ya había leído en sus recuerdos y en la biografía de Butscher, junto con historias que para mí eran nuevas pero que habían adquirido una pátina que hacía que se reconociesen como historias que se han contado demasiadas veces. Una de ellas era el relato de una visita que Elizabeth había hecho al apartamento de Fitzroy Road poco después de la muerte de Plath: «Ted había salido, y estaba una niñera que cuidaba a los niños, y ésta me contó que Nick ya no quería comer. Había sido muy

glotón –como a Sylvia, le encantaba comer– pero ahora ya no quería comer, y estaba absolutamente callado. Hablamos un rato y luego le pregunté: "¿Va a volver Ted?" y ella dijo de modo embarazoso: "Sí, pero *ella* está aquí, ya sabe" Y yo dije: "¿Y quién es 'ella'?" y la chica dijo: "Mrs. Wevill", y yo dije: "¿Vive aquí?", y ella dijo: "Claro que sí". Entonces volvió Ted –oí a Assia subir la escalera hacia el dormitorio– y parecía completamente hecho migas. Me miró y yo me limité a decirle mi nombre, y entonces él entró en la otra habitación y agarró un ejemplar de *La campana de cristal*. Casi estaba en lágrimas. Dijo: "Es para usted... no lo ha visto", y yo dije: "No, gracias". Fue espantoso. Las emociones eran muy intensas y muy terribles. Y luego él dijo –sé que no lo quería decir–: "No son muchos los hombres que matan a un genio". Y yo pensé, ¡Pobre hombre! ¿Cómo se las va a arreglar para sobrevivir? Estábamos de pie en la cocina, y él había puesto agua a hervir en el fogón de gas; el mismo donde ella se había suicidado».

Historias como ésa llenan habitualmente las biografías y se consideran ciertas porque no se pueden refutar. En todas las biografías de Plath, a las impresiones y recuerdos que tienen de Hughes los testigos contemporáneos se les concede el estatuto de hechos históricos. Uno puede imaginar cómo se debe de haber sentido Hughes cuando agarra uno de esos libros y lee lo que alguien observó de él, o pensó de él, o creyó que le había oído decir, treinta años antes. La memoria es notoriamente digna de poca confianza; cuando se entrecruza con la mala voluntad, puede convertirse en monstruosamente poco de fiar. El «buen» biógrafo se supone que es capaz de distinguir entre los testimonios de los testigos y mantener sus antenas dispuestas para captar las distorsiones tendenciosas, los recuerdos imprecisos y las mentiras absolutas. En su biografía de Orwell, Bernard Crick proporciona un ejemplo de su exquisita sensibilidad ante el problema. Después de citar un espeluznante pasaje de unos recuerdos de Orwell escritos por el novelista Raynor Heppenstall, se interrumpe para ocuparse de evaluarlo. El pasaje cuenta un incidente de los años treinta, cuando Orwell y Heppenstall compartían una casa en Kentish Town y Heppens-

tall llegó a casa una noche tarde, muy borracho. Según los recuerdos de Heppenstall, escritos veinte años después, Orwell primero le soltó una filípica a su compañero de casa y luego, cuando Heppenstall se puso a discutir con él, le hizo sangre en la nariz y finalmente le persiguió con un bastón. «Me alcanzó con un golpe terrible en las piernas –recuerda Heppenstall–, y luego levantó el bastón por encima de la cabeza. Le miré a la cara. Por entre mi neblina privada vi en ella una curiosa mezcla de miedo y alegría sádica.» Por otra fuente, Crick comprobó que «el incidente ocurrió sin la menor duda», pero tiene sus dudas sobre el recuerdo de Heppenstall, veinte años después, del «miedo y alegría sádica». Hace especulaciones sobre que Heppenstall, en la época en que escribió esos recuerdos, había llegado a considerar que los escritos de Orwell estaban «excesivamente sobrevalorados» y por eso «intentó que su relato fuera una crítica simbólica del carácter de Orwell». Crick encuentra esa deducción más razonable que «creer que vio el incidente en esos precisos términos cuando se produjo». Pero, con todo, no está satisfecho. En una nota a pie de página de la edición en bolsillo de su biografía, dice que Heppenstall «me parece, como el consumado novelista que es, que convierte una cuestión complicada y recurrente [una vena sadomasoquista en Orwell] en una única anécdota significativa que ilumina instantáneamente la cuestión». Añade: «Lo complicado del asunto seguramente resulta evidente en todo [mi libro], pero quizá no haya quedado lo suficientemente explícito en ninguna parte [...] Lo único que digo es que resulta inexplicable, excepto a partir de unos modelos y unas posiciones psicoanalíticas *a priori* [...] No quiero decir con esto que eso no existiese».

Elizabeth pasó de Ted a Olwyn. «Yo no la conocí hasta que murió Sylvia, cuando ella vino a Court Green a vivir con Ted y los niños –dijo–. Llegué a conocerla muy bien. Jugábamos al póquer juntas. Era muy impresionante cuando te dabas cuenta de que habías ganado, porque Olwyn podría estirarse por encima de la mesa y soltarte una bofetada, aunque no lo hizo nunca. Jugaba de un modo alocado. Corría muchos riesgos. Me daba sustos de muerte cuando se enfadaba,

tenía un carácter espantoso y era terriblemente sarcástica, pero también era fascinante. Había vivido en París, y contaba todo tipo de anécdotas interesantes sobre su vida. Para una pueblerina como yo, era muy interesante. Ahora Olwyn habla de mí como si yo fuera estúpida y desagradable. Una vez le dijo a alguien que yo era un cerdo que vivía en el fango. Ella, Ted y Carol ya no me hablan. Fui a una charla que dio Anne Stevenson en Exeter el año pasado, y estaba Carol, sentada al fondo. Es muy morena y muy guapa. Antes era más bien una chica tímida, fue enfermera y tenía veintidós años cuando se casaron, pero se ha vuelto muy orgullosa y muy guapa. Me dirigí a ella y le dije hola, y ella dijo: "No puedo hablar con usted". Fue absurdo. Yo no estoy tratando de hacer carrera y conseguir fama aprovechándome de la pobre muerta. Sé que así es como lo ven ellos, pero no es cierto. Nadie puede negar que cuando alguien que conoces se hace tremendamente famoso, se fortalece el propio ego. Una piensa: A esa persona tan brillante yo le gustaba, por tanto debo de tener algún valor. Y viene a verme gente, como usted... y claro, esas cosas hacen que sienta que soy algo. Pero las veces en que me he puesto en evidencia –Elizabeth se estaba refiriendo con eso a las llamadas que había hecho y a las cartas que había escrito a los periódicos–, siempre ha sido como reacción a algo espantoso que alguien había hecho con respecto a Sylvia.»

En la mesita baja de al lado, Elizabeth tenía una carpeta con recortes de artículos de periódico, muchos de los cuales yo ya había visto. Los personajes que intervienen en la leyenda de Plath, sus cronistas, coleccionan esas informaciones breves, poco de fiar, como si fueran escrituras sagradas. En ningún otro momento, quizá, resulta tan evidente –e inquietante– el poder de la prensa, como cuando ciertas partes de su incesante goteo se solidifican en la estalactita conocida por «material de archivo». Los artículos de periódico que originalmente se escribieron para satisfacer nuestro apetito diario de *Schadenfreude* frívolos e impersonales –para distraer y divertir y olvidarlos a la semana siguiente– ahora ocupan un lugar entre las fuentes de información y hechos serias, y se consideran como si ellos mismos no estuvieran sim-

plemente planteando la cuestión de lo que pasó y de quién es el bueno y quién es el malo.

Entré en el despacho de William, y en su fotocopiadora hice duplicados de los artículos que no estaban en mi archivo. Por la tarde él, si no exactamente resentido, se mostraba un poco menos amistoso; apretaba los labios y miraba distraído cuando le hablaba. Cuando terminó la visita, llamé a un taxi, y mientras esperábamos, la alegre charla de Elizabeth se apagó. Parecía cansada y probablemente tenía dolores. Me habló de lo difícil que le resultaba ir del sofá al cuarto de baño. Noté la tristeza y lo duro de su vida; la casa despedía algo patético y tenía algo extraño. Mi visión de esta mujer y su marido, que vivían tan cerca de la marginación y luchaban contra las armas químicas y biológicas, me dijo poco más de lo que acabo de escribir, y me dejó con una molesta sensación por la desfachatez de mi relato periodístico de la visita. ¿Qué sabía en realidad de ellos? ¡Qué insuficiente y desacertado debía de ser mi relato! El biógrafo comete el mismo delito cuando se propone resolver el misterio que es la vida con «datos» no menos escasos (cuando se considera la monstruosa masa de sucesos de una vida que se acumula momento a momento) e interpretaciones toscas (cuando se considera el instrumento bien ajustado, hecho a medida, que es la motivación humana).

Llegó el taxi y en el trayecto a mi hotel pregunté al conductor si sabía algo del problema de la línea de ferrocarril que había originado mi retraso de tres horas. Dijo que sí –un túnel había sufrido daños por la nieve– y predijo que tendría algunos problemas para salir de Cornualles a la mañana siguiente. Me preguntó adónde iba, y cuando dije que a Milverton, en Somerset, a unos ciento ochenta kilómetros de distancia –donde tenía que almorzar con Clarissa Roche– fijo un precio por llevarme hasta allí. Lo acepté.

IX

Al día siguiente, domingo, el conductor llegó a mi hotel a las diez; una mujer y un niño pequeño estaban en el asiento de atrás del taxi. Ocupé el asiento delantero, y el conductor dijo que la mujer y el niño eran su esposa y su hijo, pero no me los presentó. Durante el viaje no dejó de charlar conmigo pero no dirigió ni una palabra a su mujer. El niño hizo algunos ruiditos durante un rato y luego se quedó dormido. Al principio yo me volvía hacia la mujer y trataba de incluirla en la conversación, pero ella dejó claro que no quería intervenir. Tuve la sensación de que estaba en presencia de una relación marido-mujer tan arcaica, tan primitiva, que casi era como estar delante de una ruina extraordinariamente antigua. Aquello era lo auténtico, aquello era sexismo puro y directo inspirado en una especie de temor, algo casi como respeto. Pensé en el poema de Plath «El aspirante», de 1962:

> Una muñeca viva, mires por donde mires.
> Sabe coser, sabe guisar,
> Sabe hablar, hablar, hablar.
>
> Funciona, no tiene averías.
> Si tienes agujeros, será cataplasma.
> Si tienes ojos, será una imagen.
> Chico, es tu último recurso.
> ¿Te casarás, te casarás, te casarás con ella?

Pregunté al conductor si podía dar un pequeño rodeo y él se detuvo a un lado de la carretera para examinar el mapa que yo llevaba encima. Aquella mañana en el hotel, mientras miraba el mapa, me había fijado que el pueblo de North Tawton no estaba lejos de la carretera principal que llevaba a Milverton. North Tawton es donde se encuentra Court Green. El conductor dijo: «No hay problema» (no lo con-

sultó con su mujer) y reanudó la marcha. Pero hubo un problema. El conductor se pasó la desviación a North Tawton y luego empleó una hora –en lugar de los diez minutos por la carretera directa– en encontrar el camino al pueblo en medio de los atascos de tráfico de Exeter. Ahora yo iba a llegar tarde de verdad al almuerzo con Clarissa Roche (ya había quedado claro mi error por haber tomado un taxi en lugar de arriesgarme a ir en tren), y lamenté profundamente mi idea.

Cuando por fin atravesamos North Tawton –un pueblo pequeño, silencioso, austero, antiguo– y vi la aguja de lo que debía de ser la iglesia que linda con Court Green, mis lamentaciones se hicieron más profundas. Me hice cargo de la enormidad de mi equivocación por venir aquí. ¿En qué podía haber estado pensando? ¿Qué iba a hacer cuando llegáramos a la casa? Una cosa era hacer una visita respetuosa a la casa donde murió Plath; otra muy distinta ir a husmear en la casa donde vive Ted Hughes. Pero estaba obligada a seguir mi camino; no podía decirle al conductor que no se molestase, después de todos sus esfuerzos, y cuando llegamos a una casa que reconocí y no reconocí como Court Green a partir de la descripción que hizo Alvarez y de las fotografías de varias biografías, le dije que se detuviera. Las fotografías eran poco claras y habían dejado la impresión en mi mente de una casa de techo de paja, que se alzaba más bien poco del suelo, rodeada de una maraña de parras y flores silvestres, viejos árboles y adoquines –un sitio que se correspondía con su nombre [Patio verde] y que, como escribió Plath a su madre poco después de su llegada, en septiembre de 1961, era «como una persona; responde a la más ligera atención e inmediatamente tiene un aspecto maravilloso». La casa, junto a la que de mala gana me apeé del taxi para contemplarla, era alta y blanca, con los adornos negros. Parecía sólida y de las afueras de una ciudad; me trajo a la memoria las falsas casas Tudor de los años veinte y treinta de sitios como Riverdale y Scarsdale. Al lado de la casa había una valla de postes que nunca había visto en ninguna fotografía, y me pregunté si a fin de cuentas era la casa que buscaba, y cuando una niña pasó por la calle, le pregunté: «¿Es ésta la casa del Poeta Laurea-

do?». Ella asintió con la cabeza y se alejó rápidamente. Había una pradera delante, con unos pocos árboles pequeños, sin hojas. En las ventanas, las cortinas estaban corridas, y sentí alivio al ver que nadie estaba mirando. Puede que los Hughes estuvieran fuera. Entonces vi algo que me sugirió que los Hughes no estaban fuera, que mi intrusión podría no pasar inadvertida. Colgado de uno de los árboles de la pradera de delante había un comedero para pájaros completamente lleno, en torno al que revoloteaban petirrojos y gorriones. Noté que volvía a sentir ternura hacia Hughes. Noté su realidad, que estaba vivo, su firmeza, y sentí vergüenza por mi complicidad en el acoso que había hecho de su vida un tormento; ahora yo formaba parte del grupo de los que le perseguían. Pero continué mi inspección de la casa y los alrededores, buscando obstinadamente algún trofeo mental que llevarme, alguna impresión que señalase mi visita al lugar donde, en las horas azules previas al alba, la chica que pronto estaría muerta había reclamado su inmortalidad. En el poema de 1962 «Carta en noviembre» Plath escribe que pasea en torno a Court Green «estúpidamente feliz, / mis botas de agua / chapotea que te chapotea por el rojo bello». Y dice, casi recreándose:

Ésta es mi propiedad.
Dos veces al día
La recorro, olisqueando
El bárbaro acebo con sus festones
Verdeazulados, puro hierro.

Mis setenta árboles
Sostienen sus bolas de almagre y oro
En una espesa sopa gris letal,
Su millón
De hojas doradas metálicas y sin aliento.

Ésta es mi propiedad. El amargo destino de Hughes es estar en combate perpetuo con Plath sobre la propiedad de su propia vida, tratando

de arrebatársela a ella. En «Papaíto», Plath escribe que su padre es un vampiro al que ella finalmente ha conseguido devolver a la muerte.

> Papaíto, ya puedes descansar.
>
> Hay una estaca en tu negro corazón grasiento
> Y a los de la aldea nunca les gustaste
> Están bailando y pataleando encima de ti.
> Siempre supieron lo que eras.
> Papaíto, papaíto, hijoputa, he terminado.

Hughes nunca ha sido capaz de clavar la estaca en el corazón de Plath y librarse de su garra. (¿Quiénes son los biógrafos, periodistas, críticos, buscadores de curiosidades y liberadoras de la mujer que pululan en torno a Hughes, sino dobles de la propia mujer que no termina de morir?) Hughes nunca consiguió hacer la maniobra adecuada, el movimiento adecuado cuyo resultado sería la «muerte» que busca. «Yo nunca he intentado ofrecer mi versión de Sylvia –escribió a Anne Stevenson en noviembre de 1989, contestando a una carta en la que ella le reprochaba que se desentendiese públicamente de la biografía de Plath–, porque desde el primer día vi con toda claridad que soy la única persona de este asunto a la que no pueden creer todos los que necesitan encontrarme culpable.» Continuaba:

> También sé que la alternativa –mantenerme en silencio– me convierte en blanco en el que se proyectan todas las peores sospechas. Que mi silencio parece confirmar todas las acusaciones y fantasías. Preferí eso, en su conjunto, a dejarme arrastrar al ruedo y ser asediado y espoleado y aguijoneado hasta que vomitara todos los detalles de mi vida con Sylvia para gran disfrute de los cientos de miles de profesores y licenciados en literatura inglesa que –como usted sabe– no tienen casi ningún sentimiento sobre este asunto aparte de una curiosidad absolutamente rastrera, la habitual en una aldea, la propia de un popular deporte sangriento, por mucho que disfracen sus atenciones con toques de teología de la crítica literaria y santidad ética. Si sienten algo más intenso, por lo general consiste en

algo incluso más bajo: ansiedad por su puesto en el escalafón, angustia en la carrera de obstáculos del ascenso en su profesión.

Con amargura y desprecio crecientes, seguía:

Con bastante frecuencia todos ellos consideran que es la oportunidad para hacer dinero. Incluso usted misma, Anne, recordará como yo que no fue ningún gran amor hacia la poesía de Sylvia, o pasión por aclarar la historia, lo que le hizo emprender este libro. Cuando me dijo lo que de verdad podría hacer con ese adelanto prometido por Penguin, mi única reacción fue: Si alguien tiene que escribir el libro (dado que aparece en una colección), ¿por qué no debería cobrar el dinero Anne? Pero, ¿no es así habitualmente? Si un joven conferenciante combativo quiere colocar un artículo, ¿mandará algo sobre Thomas Wyatt o sobre SP? Espero que sepa que Paul Alexander (con poco más a su favor que la introducción a ese libro de artículos) acudió a –un editor que he olvidado– [..]. y salió con 150 mil dólares. O quizá me equivoque en la cifra, Butscher escribió su biografía [para que] el editor aceptara un libro de poemas suyos. Un amigo de Linda Wagner-Martin me contó que después del éxito de su libro, ella consiguió un mejor puesto en la enseñanza y con un sueldo más alto. Puede que éste sea un punto de vista repugnante para considerar este asunto, pero ¿qué otro puedo tener cuando se me grita que lo acepte por encima de mi propia vida y lo alimente, de hecho, con trozos de mi propia vida, o por lo menos que no trate de arrebatar nada de mi vida de su boca?

He aceptado todo eso hace tiempo, Anne, pero por favor no espere que lo acepte encantado. O que no haga esfuerzos de vez en cuando para proteger a los chicos, a mi mujer y a mí mismo con un muro de fuego astral. Si mis viejos amigos me quieren defender (si ése es su motivo) no considero que yo tenga que estar de acuerdo en todo lo que dicen, ni que por una estúpida lealtad hacia ellos tenga que dejar que el público presente otro cargo contra mí: que yo ando por ahí pidiendo a otras personas que digan la verdad sobre Sylvia porque parecería de mal efecto que lo hiciera yo mismo [...] Mi único deseo [es] recuperar, si es que puedo, la intimidad de mis propios sentimientos y conclusiones sobre Sylvia, e impedir que cualquier otro los contamine [...]

No debe usted sentirse demasiado sorprendida por el modo en que lo hago. Me gustaría encontrar un modo que resultase más efectivo. Pero desde el momento en que usted se mostró de acuerdo en trabajar con Olwyn, me puso en el dilema de encontrar un modo, cualquier modo, de tratar con este nuevo y extraño giro de la situación. Usted hace que me resulte ineludible.

La carta de Hughes, como su segunda introducción a los *Diarios*, se abre paso hacia una culminación sorprendente:

En todo esto, Anne, soy muy consciente de que probablemente no esté haciendo lo mejor, ni siquiera lo más sensible, y en el mejor caso he terminado sirviendo a dos amos. Yo le di ánimos a usted para que consiguiera que todo el mundo contara lo que tuviera que contar. Pero al mismo tiempo sé lo que eso significa interiormente para nosotros, y busqué defensas. Y su trabajo con Olwyn hizo sencillamente el dilema infinitamente más peliagudo.

Con sólo un ejemplo se demostrará lo lejos que está su libro de mi mundo. Lamento no haber borrado una frase concreta. Cuando se ha descrito la destrucción por parte de Sylvia de mis papeles, etcétera, se dijo «eso nunca será perdonado ni olvidado», o unas palabras por el estilo. Recuerdo que esa conclusión fue ofrecida por primera vez por Dido, pero parece que usted y Olwyn la tomaron como si fuera una verdad incontrovertible. No creo que yo la alterara en el texto de Dido; estaba muy ocupado convenciéndola para que entendiera a Sylvia de un modo completamente distinto.

Lo cierto es que yo no hice nada contra [Sylvia] entonces ni en ningún otro momento, que tuviera que ver con esa acción. Más bien quedé destrozado por ella, y vi que era una locura que Sylvia la hubiera hecho. Pero quizá me había perdido algo. Ella nunca hizo nada que me empujara a hacer algo en contra suya. Lo único que encontré difícil de entender fue su revelación súbita de nuestros malos momentos («Suceso», «El atrapaconejos») como tema de sus poemas. Pero decir que no podría perdonarla por romper aquellos papeles es entender de modo completamente equivocado cómo era mi relación con ella. Es objetivamente

falso, en otras palabras. De modo que en el futuro, en cualquier nueva edición o traducción, quisiera que se cortara esa frase. Que el episodio hable por sí mismo.

Todas esas enfurecidas reacciones contra ella –que ella provocó con tanta furia– de personas que creían, quizá, a veces, que me estaban defendiendo, desde mi punto de vista fueron sencillamente desastres de los que la tuve que proteger. Era como tratar de proteger a un zorro de mis propios sabuesos mientras el zorro me mordía. Con un zorro de verdad en esa situación, uno nunca tendría ninguna duda de por qué le muerde.

TERCERA PARTE

I

Volví al taxi, donde el hombre, la mujer y el niño estaban sentados en silencio. «¿No había nadie en casa?», preguntó el conductor. Empecé a explicar que sólo había venido a ver la casa y lo pensé mejor. Seguimos la marcha, y la ansiedad que se había mantenido justo por debajo de la superficie durante todo aquel viaje a Inglaterra ahora afloró y se aferró al hecho de que llegaba tarde al almuerzo con Clarissa. Pero cuando llegué, como una enfermera que aplica bálsamo a una herida, Clarissa me recibió con mucha alegría y rechazó cualquier mención a si la había incomodado mi retraso. Es una norteamericana que lleva viviendo en Inglaterra más de treinta años y tiene cuatro hijos mayores. Hasta hace una década, fue la mujer del poeta Paul Roche (él se trasladó a Mallorca después del divorcio), que en su juventud había sido modelo del pintor Duncan Grant y luego se había convertido en el amigo a lo Watts-Dunton al que Grant dejó la mitad de sus cuadros y dibujos cuando murió, en 1978. La experiencia estética excepcional que había esperado que tendría en Court Green ahora me la proporcionaba la casa de Clarissa. Frances Spalding, en su biografía de 1983 de Vanessa Bell, ofrece un retrato de Charleston, la casa de Sussex donde vivía Vanessa, aparentemente con su marido Clive Bell, pero en realidad con Grant, del que estaba enamorada sin esperanza y con el que tuvo una hija, Angelica. Con objeto de mantener a Grant cerca de ella –y como una especie de monumento a la fructífera unión de la disci-

plina del arte con el caos de una convivencia familiar poco convencional– también recibía a los novios de él, uno de los cuales, David Garnett, se casó con Angelica cuando ésta tenía veintitrés años. Ahora yo tenía la sensación de que había entrado en otra Charleston, un lugar de una belleza encantadora e interesante, sin la menor relación con el «estilo inglés» de las revistas de decoración; un producto del gusto más elevado, premeditado, derivado a su vez de un amor que surgía de la contemplación de las superficies del mundo. Angelica Garnett, en *Deceived with Kindness* [Engañada con amabilidad], un testimonio de su infancia y juventud en Charleston, da un giro propio de niña desgraciada a la historia del grupo de Bloomsbury, pero corrobora el retrato de Charleston:

> Aunque estuviéramos sin peinar, sin lavar y andrajosos, y nuestras alfombras y cortinas estuvieran descoloridas, y manchados e inestables nuestros muebles, los aspectos de tipo puramente estético se consideraban de suprema importancia. Se pasaban horas colgando cuadros antiguos en sitios nuevos, o eligiendo un nuevo color para las paredes.

La casa de Clarissa estaba llena de cuadros y dibujos de Grant, que se habían colgado con cuidado y atención evidentes. En el vestíbulo, había algo especial: un cuadro de Grant con dos niños en un sofá y, debajo, el mismo sofá. Y quién resultó que estaba en la casa –pasando el fin de semana con objeto de ver obras artísticas y documentos para una biografía de Grant– sino la propia Frances Spalding. Clarissa me llevó a recorrer las habitaciones principales (por unas puertas entreví un jardín vallado al viejo estilo), y entonces Frances salió de un estudio: era una joven Diana, alta, delgada, con el pelo cortado como un chico, llevaba puestos unos pantalones y una larga camiseta a rayas; en ella todo resultaba ordenado y cuidado. Tenía unos modales tranquilos, desenvueltos, comedidos, y hablaba con una voz grave, calmada, que casi era un murmullo –no hablaba mucho, pero siempre con sentido–. Según lo que observé a lo largo de la tarde, me pareció la «buena» biógrafa ejemplar: alguien que no se sobrepasa, que es respetuosa con lo

que le ofrecen, que no se mete donde no la llaman, que es juiciosa, que valora las cosas con sensatez y equilibrio; y que no se mete en los líos en que se metieron Anne Stevenson y Olwyn Hughes. Su elogiosa biografía de Vanessa Bell le proporcionó el reconocimiento crítico y popular; es una obra extensa, bien narrada. Convence al lector de que Vanessa era espléndida –una mujer amable y una artista dotada, que llevó una vida desahogada, hermosa–, y se mantiene en equilibrio sobre la tensión entre el «argumento» demencial de la existencia de Vanessa y las serenas realidades y hazañas cotidianas. Los recuerdos de Angelica Garnett, en contraste, como los recuerdos de Dido Merwin de Plath, están llenos de agravios y quejas y a uno no le gustan por eso; de igual modo que, en general, a uno no le gustan estos asuntos. No queremos que nos cuenten lo que unos recuerdos vengativos como los de Angelica y Dido nos obligan a considerar: que nuestros hijos y amigos no nos quieren, que somos neuróticos, ciegos, patéticos, y que a los ojos de Dios nuestra vida será considerada un error, algo chapucero y echado a perder. Las protestas contra los recuerdos de Dido Merwin fueron un grito salido del corazón del lector con respecto a sus propias perspectivas para la posteridad, una expresión de su deseo de que se le recuerde con benevolencia, y no a través de todas aquellas vilezas. No fue la verdad o falsedad de los recuerdos de Dido con respecto al mal comportamiento de Plath lo que molestó; fue su indecorosa precisión. Hay pruebas en los propios escritos de Plath de que podía ser extremamente desagradable cuando las cosas no iban bien. Ella lo sabía de sí misma, como cuando escribe en su diario de París de 1956 sobre «aquel absurdo berrinche del invierno pasado porque nuestros asientos [del teatro] no estaban uno al lado del otro sino uno delante del otro, de lo que resultó que Sassoon me complaciera amablemente y devolviera las entradas», y añade: «Ahora que lo veo desde cierta distancia, estoy horrorizada por mis exigencias impresentables». Cuando se critica a sí misma, la aplaudimos por su sinceridad, pero cuando Dido Merwin se queja de la comida que saquea de su nevera sólo nos sonrojamos por la mezquindad de Dido.

Clarissa no sirvió el almuerzo en el comedor elegante, lleno de cuadros de Grant, sino en un comedor pequeño, junto a la cocina, que tenía una chimenea, en la que, al estilo inglés, titilaban unas escasas llamas. Clarissa es una mujer rotunda, de edad madura, con el pelo rubio agrisado y unos modales afables, cordiales, ligeramente indecisos. Lo mismo que la lectura de los libros sobre el grupo de Bloomsbury me había preparado para la casa, la lectura de los diarios de Plath me había dado la sensación de que ya había conocido a Clarissa. Ella y Paul Roche habían tratado a Plath y Hughes cuando Plath estaba dando clases en el Smith College en 1957-1958, y Plath escribió frecuentemente sobre ellos en su diario, aunque en los *Diarios* sólo fue publicado parte de lo que escribió. Frances McCullough, al escribir sobre los «fragmentos desagradables» que suprimió del texto publicado, menciona a los Roche como dos de los amigos con los que Plath se mostró desagradable: «Paul y Clarissa Roche, por ejemplo, son tratados con causticidad en este libro y sin embargo fueron amigos muy íntimos de Plath hasta el final». La «causticidad» de Plath en los *Diarios* publicados –sus referencias a las «maquinaciones» y aspecto «desastrado» de Paul y sus descripciones de Clarissa «enfurruñada y bañada en lágrimas [...] como una Miss Muffett enrabietada»– no es sino un débil reflejo de lo amargo del retrato completo, duro, burlón de los Roche que aparece en la versión inédita, especialmente de Paul, que ejerció sobre ella una fascinación que le repelía. Pero lo desagradable del retrato, a diferencia de lo desagradable de Dido y Angelica, posee una calidad distanciada, desinteresada, casi clínica. Plath escribe con el ojo frío del novelista, más que con el todavía caliente desagrado del memorialista. Y escribe –como escribe también de Hughes y Richard Sassoon– con la economía y la redundancia artística del novelista. Un traje que lleva Roche –«un traje de un brillante verde absenta que hacía que sus ojos tuvieran el verde ácido claramente extraterreno y ligeramente desagradable de un agitado océano en invierno lleno de témpanos de hielo»– es una de sus imágenes recurrentes de él (como la enormidad es la imagen recurrente de Hughes, y lo enfermizo y pe-

queño la de Sassoon). «Entregada a mí misma, en qué poeta terminaría encarnándome», escribe Plath en el diario de mayo de 1958. Los diarios no dejan de obligarnos a aceptar la idea de la novelista en que se podría haber convertido. Cuando recogen su lucha por producir los inertes relatos breves, testifican sus habilidades como escritora de ficción. La idea de Hughes de que el genio de Plath para «la confrontación inmediata con las cosas más centrales e inaceptables» sólo podría encontrar adecuada expresión en verso, queda desmentida por las «confrontaciones» que aparecen en los diarios.

En 1958, cuando Plath y Hughes estaban viviendo en Boston (Plath había decidido no continuar dando clases en el Smith College) y trataban de mantenerse con lo que escribían, ella volvió a someterse a una terapia con Ruth Beuscher, la joven psiquiatra que la había atendido en McLean, donde pasó tres meses después de su intento de suicidio. Los diarios la muestran ocupándose de su terapia con la diligencia característica, adquiriendo dolorosas intuiciones de la cuestión central, inaceptable –las relaciones con su madre–, del mismo modo que había apilado cartas de ánimo de las revistas por sus precoces escritos y los sobresalientes en sus cursos del instituto. Ella también «vio» que Ted era una figura paterna. «Lo identifico con mi padre en determinados momentos –escribió en su diario en diciembre de 1958–, y esas veces adquieren gran importancia: por ejemplo, aquella riña al final del curso escolar cuando encontré que él no estaba donde debía en un día tan especial, sino con otra mujer». La «riña», que había tenido lugar siete meses antes, en el Smith College, es una de las grandes escenas novelísticas de los *Diarios*. Que es una escena –la obra cuidada, premeditada de un narrador, más que la descarga inocente del autor de un diario– queda establecido por el comienzo de la primera línea: «19 de mayo, lunes. Sólo que ya no es lunes en absoluto, sino que ahora es jueves, 22 de mayo, y he terminado con mis últimas clases y he tomado un baño caliente y estoy desengañada de muchos ideales, visiones y actos de fe». Ha pasado algo que motiva que Plath se sienta desilusionada con Hughes, que crea que él la ha traicionado y

mentido, aunque no nos cuenta inmediatamente qué es. Habla, en lugar de eso, de la novela que escribirá, «un relato, como el de James, sobre los trabajadores y los trabajados, los explotadores y los explotados, y la vanidad y la crueldad: con una *ronde*, un círculo de mentiras e insultos en un hermoso mundo echado a perder», y sigue, misteriosamente: «La ironía la anoto aquí para la novela, pero también para el *Ladies' Home Journal*». Luego escribe:

> Yo no soy Maggie Verver, noto bastante el vulgar acaloramiento por mi error como para tener náuseas, para escupir el veneno que he tragado; pero seguiré el ejemplo de Maggie, bendita sea. Cómo se refuerza la ironía [...] Y todo ese tiempo ha seguido ahí, en los límites más lejanos de mi intuición. Tenía confianza en Ted, y ¿por qué es la esposa la última en ver la úlcera de su marido?

¿Qué ha hecho Ted? Plath continúa aplazando la revelación. Escribe que la tarde anterior ha asistido a una lectura pública de la traducción del *Edipo* que ha hecho Paul Roche, en la que Ted ha leído el papel de Creonte. Ted no la animó a que asistiera, pero ella fue de todos modos, entrando furtivamente en la sala y ocupando un asiento del fondo, y: «Nada más entrar [Ted] lo supo, y yo supe que él lo sabía, y su voz leyó con menos fuerza. Estaba avergonzado de algo». Después de la lectura, Plath fue a la parte de atrás del escenario y encontró a Hughes sentado «con una expresión huraña, torcida delante de un piano, aporreando una cancioncilla estridente con un solo dedo, encogido, una cancioncilla que yo no había oído nunca». Finalmente, Plath aborda la cuestión. Escribe que había quedado en verse con Hughes en el aparcamiento del campus, que él no estaba, que ella fue a la biblioteca y siguió sin encontrarle, y luego:

> Cuando salí dando largos pasos por la fresca sombra de la biblioteca, helados los brazos descubiertos, tuve una de esas visiones intuitivas. Sabía lo que vería, supe con lo que inevitablemente me encontraría, y lo había sa-

> bido desde hacía mucho tiempo, aunque no estuviera segura del lugar o la fecha del primer enfrentamiento. Ted subía por la carretera desde Paradise Pond, donde las chicas llevan a sus chicos para besuquearse los fines de semana. Andaba con una sonrisa amplia, intensa, y la mirada en los ojos de garza de una chica desconocida con el pelo castaño, unos grandes labios pintados sonrientes y robustas piernas desnudas en bermudas de color caqui. Lo vi en varios fogonazos bruscos, como golpes. No podría decir de qué color eran los ojos de la chica, pero Ted sí, y su sonrisa, aunque sincera y atractiva, como la de la chica, resultaba espantosa en el contexto [...] su sonrisa se puso al rojo vivo, se volvió fatua, en busca de admiración. Hacía gestos, justo después de haber terminado una observación, una explicación. Los ojos de la chica le ofrecieron un aplauso embriagador. Vio que me acercaba. Su mirada expresó culpabilidad y echó a correr, literalmente, sin despedirse. Ted no hizo el más mínimo esfuerzo por presentármela [...] Mis celos se convirtieron en asco. Sus llegadas tarde a casa, mi visión, mientras me cepillaba el pelo, de un lobo sonriente de cuernos negros, todo se hizo evidente, se fusionó y sentí náuseas ante lo que vi.

Dominada por la sensación de que era engañada, Plath se hunde más y más en una amarga sensiblería, escribiendo sobre «las falsas excusas, vagas confusiones sobre nombre y curso. Todo inventado. Todo falso [...] Es terrible querer irse y no querer ir a ningún sitio. Di el paso más divertido, irónico, fatal, al confiar en que Ted no fuera igual que los demás hombres vanidosos y desconcertantes y pagados de sí mismos. Yo he servido para un objetivo: gastar dinero, el dinero de mi madre que es lo que más duele, para comprarle ropa, para comprarle medio año, ocho meses para escribir».

Lo que más duele. Saber lo que a Plath se le pasaba por la cabeza cuando escribió eso sería entender mucho de su relación con su madre. Pero no lo sabemos; sólo podemos especular. De igual modo, no sabemos lo que hace a Plath desconfiar de Hughes. ¿Le había sido infiel de verdad o le estaba acusando injustamente? ¿Había visto ella algo real cuando el encuentro cerca de la biblioteca, o sólo lo imaginaba? En *Bitter Fame* Anne Stevenson opta por la última interpretación. Escribe:

> De toda esta parte del diario lo que llama la atención es la ligereza y rapidez con la que Sylvia hizo sus deducciones. Un día Ted era el padre divino nacido para ser su compañero; al siguiente era un espantoso adúltero que se escondía detrás de una fachada de excusas falsas, confesiones imprecisas y mentiras. Ted era un hombre guapo, y es indudable que las chicas le tiraban los tejos. La exagerada reacción de Sylvia al verle hablando con una alumna se alimentó principalmente, es indudable, de su agotamiento, pero activó, como siempre, en el teatro de su terror, su paranoia, y una imaginación que se inflamaba con facilidad. La chica en realidad era una de las alumnas de Hughes de la Universidad de Massachussetts que casualmente cruzaba el campus del Smith College cuando él iba al encuentro de Sylvia; Hughes había entablado conversación con la chica sólo unos minutos antes de que Sylvia les viera.

El lector atento quedará sorprendido y querrá oponerse a los términos «exagerada reacción» y «en realidad» de Stevenson. La fuente de la información de ésta sobre la chica de la Universidad de Massachussetts debe de haber sido Hughes (no puede haber sido Plath), ¿y se puede uno fiar de su versión? Las cuestiones planteadas por el episodio sólo subrayan la inseguridad epistemológica que siempre persigue al lector de biografías y autobiografías (y de libros de historia y artículos periodísticos). En una obra que no sea de ficción casi nunca sabemos la verdad de lo que pasó. El ideal de la información sin mediaciones habitualmente sólo lo consigue la ficción, donde el escritor informa fehacientemente de lo que se le pasa por la imaginación. Cuando James narra en *La copa dorada* que el príncipe y Charlotte se acuestan juntos, no tenemos motivo para dudar de él o preguntar si Maggie está «sobreactuando» ante lo que ve. El de James es un relato auténtico. Los hechos de la literatura de imaginación son tan duros como la piedra a la que el doctor Johnson dio una patada. Siempre debemos aceptar la palabra del novelista, la del dramaturgo y la del poeta, igual que siempre tenemos libertad para dudar de la del biógrafo, la del autobiógrafo, la del historiador y la del periodista. En la literatura de imaginación estamos limitados en lo que se refiere a la consideración de argumen-

tos alternativos; no los hay. Así es como *es*. Sólo en la no-ficción permanece abierta la cuestión de lo que pasó y de lo que pensaba y sentía la gente.

En el diario de 19 de mayo de 1958 (y en lo que sigue del 11 de junio, cuando Plath describe las consecuencias violentas de su enfrentamiento con Hughes debido a sus sospechas, tan poco parecido al de Maggie Verver), se plantea una vez más una antigua cuestión: ¿Por qué ha elegido Hughes alimentar la imaginación del público con tantos fragmentos sabrosos de su vida con Plath? Que él haya autorizado lo que aparece el 19 de mayo y el 11 de junio (este último día Plath escribe «tuve un dedo pulgar dislocado, Ted con marcas de arañazos durante una semana» y «me golpeé y vi las estrellas, por primera vez, unas cegadoras estrellas rojas y blancas que explotaban en el negro vacío de gritos y mordiscos»), parecería contradecir todas sus angustiadas protestas contra la violación de su intimidad. Si tanto desea guardar para sí mismo los hechos de su vida, ¿por qué los ha distribuido con tanta prodigalidad entre el público lector?

Una explicación posible resulta tan evidente que uno tiene tentaciones de rechazarla de inmediato: hizo eso porque él es el crítico, el intérprete y (uno casi puede decir) el empresario más importante de Plath. Hughes ha vivido durante tanto tiempo en la imaginación pública como el enemigo y censor de Plath, que su auténtico papel desde la muerte de ella ha pasado en gran medida desapercibido (en ocasiones, parecería, que incluso para él mismo). Pero cuanto más se examinan las actividades de Hughes como albacea literario de Plath, más obligado se siente uno a considerar la posibilidad de que haya obrado tanto por motivos literarios como por motivos personales; que probablemente sintiera una inevitable necesidad *literaria* por ofrecerse innecesariamente al examen público. Cuando el *Observer* publicó la primera parte de los recuerdos de Alvarez, Hughes protestó escribiéndole a Alvarez: «Lo que los hace mucho peores es que eran absolutamente innecesarios. Y que fueran escritos por ti, la persona que con más probabilidad sabe que hay unas cuantas cosas más importan-

tes que la literatura; más importantes incluso que la gran poesía, por no hablar de las memorias». Pero eso sólo era una parte del Hughes que se expresa: el yo que destruyó el último diario de Plath y aparece representado en la segunda introducción a los *Diarios* como «su marido». Otro yo –el yo que ha presidido la fama póstuma de Plath y es el compañero literario de ésta– no sabe de esas cosas. Para este yo, no hay nada más importante que la literatura, y ningún sacrificio en su servicio es demasiado grande. El dilema de Hughes como un hombre que trata de servir a dos amos y sabe que eso nunca puede salir bien es, por supuesto, el dilema de todo artista. Sus esfuerzos por desenmarañar su vida de la leyenda de Plath mientras atiende su llama, es una especie de alegoría grotesca de los esfuerzos de cualquier artista por salvar del desastre de su vocación una parte de vida normal para sí mismo. Aunque sabemos poco de las propias luchas de Hughes con la escritura (en los *Diarios* Plath menciona ocasionalmente que está deprimido), podemos imaginar que, aunque no hubiera conocido nunca a Plath, llevaría la vida desquiciada, llena de dudas, del creador, en lugar de la vida pacífica, sensata del lector medio de periódicos.

Cuando ahora releo las anotaciones del diario del 19 de mayo y del 11 de junio parece más claro que nunca por qué Hughes no consiguió eliminarlas del texto publicado. Son demasiado interesantes, y las del último día tienen su culminación en una escena que alguien tan fascinado por el mito como Hughes no podía evitar que se hicieran públicas. La escena tiene lugar al atardecer en un parque público cerca del apartamento donde vivían Hughes y Plath y al que habían ido a dar un paseo al final de un día húmedo, brumoso. Cuando salen de casa, Plath se mete unas tijeras con baño de plata en el bolsillo del impermeable. Tiene la costumbre de cortar una rosa o dos para el apartamento; ahora busca un capullo amarillo que reemplace a una rosa rojo oscuro que ya se ha abierto del todo en el cuarto de estar. En la rosaleda del parque, mientras Plath está cortando un capullo de color rosa (las rosas amarillas están todas «marchitas, estropeadas»), tres chi-

cas «corpulentas» salen del macizo de rododendros. «Apostaría lo que fuera a que quieren robar flores», dice Hughes. Él y Plath «las miran de arriba abajo» y las chicas se marchan; pero luego, al seguir caminando, a Hughes y a Plath les sorprende y encoleriza encontrarse con dos grandes ramos de rododendros que las chicas han escondido detrás de unos matojos, envueltos en un periódico. En ese momento (las salidas y entradas son como las de un ballet), las chicas reaparecen:

> Oímos risas ahogadas y el crujido de unas ramas que alguien rompía despreocupadamente. Nos acercamos lentamente con ojos que echaban fuego. Sentí deseos de sangre –las descaradas chicas, las tres–. «Fijaos, aquí hay una grande», dijo una chica, sin recato. «¿Por qué las cortáis?», preguntó Ted. «Para un baile. Las necesitamos para un baile.» Debieron tener la esperanza de que lo aprobaríamos, aunque fuera a medias. «¿No os parece que será mejor que lo dejéis? –preguntó Ted–. Esto es un parque público.» Entonces la más pequeña se nos encaró, y soltó con bastante desprecio: «Este parque no es suyo». «Ni tuyo», respondí yo, con un extraño deseo de desgarrarle el impermeable, cruzarle la cara, leer el nombre de su colegio en el emblema de su jersey y mandarla a la cárcel. «Sería lo mismo que si arrancarais los arbustos de raíz.» Ella me miró desafiante, y yo le lancé una fría mirada enfurecida que apagó la suya.

No se le escapó a Plath su propia contradicción. «Me extrañé ante mi doble moralidad –escribe–. Yo tenía un capullo naranja y uno rosa en el bolsillo y una rosa roja completamente abierta derramando su aroma en casa, y tenía ganas de matar a una chica que robaba ramos de rododendros para un baile.» Continúa –como en cierto sentido sabíamos que haría– comparando su decente, decoroso robo («Mi única rosa a la semana supone un placer estético para mí y Ted, sin provocar dolor ni pérdida para nadie») con la gran cantidad de las chicas corpulentas («Esas chicas estaban arrancando matas enteras»). Excitada, escribe: «Aquel egoísmo desenfrenado y cruel me sublevaba y encolerizaba. Poseo una violencia interior que llega al rojo vivo. Me puedo quitar la vida o –lo sé ahora– incluso matar a otra persona. Podría ma-

tar a una mujer, o herir a un hombre. Creo que podría. Apreté los dientes para controlarme las manos, pero sentí un relámpago de estrellas ensangrentadas dentro de la cabeza cuando ponía en su sitio con la mirada a aquella chica descarada y me hervía en la sangre el deseo de [echarme] sobre ella y hacerla pedazos».

Tiempo después, Plath escribió un poema sobre el incidente que tituló «Fábula de las ladronas de rododendros», que no consideró lo suficientemente bueno para incluirlo en *El coloso*. (Llamó a sus poemas logrados, «poemas de libro».) Es una versión pálida, envarada, de su anotación del diario, y termina con la remilgada pregunta de «Si sutilmente se detuvo confundida por el amor, / O por la insignificancia del robo». Hay otro poema, «Escayola», escrito en marzo de 1961, que demuestra que Plath se da cuenta de lo que estaba en juego para ella en el enfrentamiento. Estaba, naturalmente, encontrándose con la parte «no agradable» de sí misma, el «yo auténtico» de *Ariel*, el yo al que no le asustaba arrancar plantas enteras, porque en eso consiste la ocupación de artista. El arte es robo, el arte es robo a mano armada, el arte no le gusta a tu madre. En «Escayola», Plath utiliza la imagen de un cuerpo dentro de un molde de escayola (en sus notas a los *Collected Poems* de Plath, Hughes dice que escribió el poema mientras estaba en el hospital para que le hicieran una apendicectomía, y en una cama cercana había una mujer escayolada) con objeto de desarrollar la oposición entre su yo agradable/falso y su yo desagradable/auténtico; es decir, «esta persona nueva, absolutamente blanca» y «la antigua, la amarilla» de dentro. El poema es un monólogo de «la antigua, la amarilla». (Tomo el término del excelente trabajo de George Strade sobre el poema, que sirve de introducción a los recuerdos de Nancy Hunter Steiner, «A Closer Look at *Ariel*» [Una mirada más atenta a *Ariel*]. La voz es inexpresiva; recuerda la de Esther Greenwood de *La campana de cristal* (en la que casualmente, Plath estaba trabajando por entonces):

Sin mí, ella no existiría, y así me lo agradecía.
Le di un alma, florecí de ella como una rosa
Florece en un jarrón de porcelana no muy valiosa,
Y era yo la que atraía la atención de todos,
No su blancura ni belleza, como al principio había supuesto.
La protegí un poco, y ella disfrutó de ello;
Enseguida te dabas cuenta de que tenía una mentalidad de esclava.

La originalidad del poema reside en su desafiante y desorientadora inversión de la tradicional oposición cuerpo-alma, en la cual el alma, esencial, irreductible, reside en un cuerpo grosero, irrelevante. Aquí la parte esencial de una persona, el precioso núcleo interior, está representado por un «semicadáver» amarillo «feo y peludo», mientras que la otra parte, que no importa nada («no muy valiosa»), es el hermoso molde escayola puro, blanco. El monólogo de la parte antigua, la amarilla, termina así:

Solía creer que podríamos intentarlo juntas;
Después de todo, estar tan próximas era una especie de matrimonio.
Ahora veo que se trata de una o la otra.
Puede que ella sea santa, y puede que yo sea fea y peluda,
Pero pronto descubrirá que eso no importa lo más mínimo.
Estoy recobrando las fuerzas; algún día me las arreglaré sin ella,
Y entonces ella morirá de vacío, y empezará a echarme en falta.

El auténtico yo es agresivo, grosero, sucio, desordenado, sexual; el yo falso, que nuestras madres y la sociedad nos mandan asumir, es limpio, pulcro, ordenado, educado, y se contenta con cortar un casto capullo con unas tijeras con baño de plata. «Algún día me las arreglaré sin él.» Ninguno de nosotros se las puede arreglar sin algo del duro material blanco de las convenciones sociales de nuestro ambiente, el caparazón que protege, además de ocultar nuestro núcleo instintivo. En *La campana de cristal* Plath observa de cerca la desintegración mental de su heroína autobiográfica, Esther Greenwood, que no se ha lavado la

cabeza ni cambiado de ropa desde hace tres semanas. «El motivo por el que no me he cambiado de ropa ni lavado la cabeza fue porque me parecía estúpido –dice Esther–. Parecía estúpido lavarlo un día cuando tendría que volver a lavármelo al siguiente. Eso hacía que me cansara sólo de pensarlo.Yo quería hacerlo de una vez por todas y terminar con ello.» Poco después de eso, Esther intenta matarse a sí misma (como lo intentó Plath) deslizándose a cuatro patas debajo de la casa de su madre y tomando un frasco de pastillas para dormir. Cuando a Alvarez le sorprendió el olor del pelo de Plath el día de Nochebuena de 1962, Plath, evidentemente, se encontraba de nuevo en la situación de querer hacerlo todo de una vez por todas y terminar con ello. Frente a la sacerdotisa con el pelo largo, de animal, estaba la chica norteamericana ultralimpia de la descripción de Dorothea Krook. En los *Diarios*, la escritura de Plath se dispone a los lados de una especie de línea que separa lo «limpio» y lo «sucio» de sí misma. En el lado de lo limpio, anota obsesivamente las veces que se baña y se ducha, las veces que se lava la cabeza, las veces que lava la ropa, limpia u ordena la casa; una vez incluso describe cómo restriega una olla. En el lado de lo sucio, escribe de los poros obstruidos de su piel, de sus orificios nasales llenos de mocos, de la sangre de su menstruación, de sus vómitos. En un pasaje extraordinario, escrito mientras estudiaba en el Smith College, Plath anuncia el poeta meticulosamente observador, perversamente trasgresor de *Ariel* cuando celebra «el ilícito y sensual placer de hurgarme la nariz»:

> Hay tantos matices sutiles en la sensación. Un delicado dedo meñique con la uña puntiaguda puede atrapar debajo de las costras secas y escamas de mocos de dentro de la nariz y sacarlas fuera para mirarlas, deshacerlas entre los dedos, y tirarlas al suelo en trozos minúsculos. O un dedo índice más pesado, más decidido puede ascender y aplastar hasta sacarlos, glóbulos más pequeños de mocos blandos y elásticos de color amarillo verdoso, hacer bolas con ellos como de gelatina entre el pulgar y el índice, y extenderlos por debajo de la superficie de una mesa o una silla donde se endurecerán hasta convertirse en costras orgánicas. ¿Cuántas mesas y si-

llas he ensuciado en secreto así desde la infancia? O a veces habrá sangre mezclada con los mocos: en forma de costras secas marrones, o un repentino y húmedo rojo brillante en el dedo que rebuscó con demasiada violencia en las membranas nasales. ¡Dios, qué satisfacción tan sexual! Uno queda ensimismado al mirar las antiguas costumbres tan gastadas con unos ojos súbitamente nuevos: ver un «mar de color verde moco», repentinamente lujoso y pestilente, y estremecerse con la sorpresa del reconocimiento.

Ted Hughes nos hace saber (en un trabajo titulado «Notas sobre la ordenación cronológica de los poemas de Sylvia Plath») que hay un poema «gemelo» de «Escayola»; un poema que Plath escribió en el hospital el mismo día. Es el gran poema «Tulipanes». Lo mismo que «Escayola» afirma el instinto de vida, «Tulipanes» es un himno al deseo de muerte. En el poema, una paciente está tumbada en la blanca habitación de un hospital en un estado de pacífica inanición. Un ramo de tulipanes rojos que le han traído altera la atmósfera de blancura mortal y quietud de la habitación. «Los tulipanes son demasiado emotivos», dice la poeta-narradora en el primer verso de su protesta contra la invasión de las flores, que son emblemáticas de la vida y el movimiento que ella no quiere.

Yo no quería flores, sólo quería
Yacer con palmas vueltas hacia arriba y estar completamente vacía.
¡Qué libre se siente una! No tienes idea de qué libre...
La paz es tan grande que te deja aturdida,
Y no pide nada, tarjeta de identificación, chucherías.
A ella se agarran los muertos; los imagino
Metiéndosela en la boca, como una hostia.

«Ante todo, los tulipanes son demasiado rojos, me hacen daño», escribe Plath, mientras se abre paso fríamente hacia su notable, asombrosa, estrofa final:

También las paredes parecen estar calentándose.
Los tulipanes tendrían que estar entre rejas como animales peligrosos.
Se abren como la boca de un enorme felino africano,
Y estoy pendiente de mi corazón; abre y cierra
Su cuenco de rojas florescencias –porque me quiere mucho–.
El agua que pruebo es de calor y sal,
Y llega de un país tan lejano como la salud.

II

En la mesa, durante el almuerzo, Frances Spalding y yo le hicimos preguntas a Clarissa sobre ella y sus relaciones con Plath y Hughes, pero nuestra atención estaba completamente centrada en otra cosa; se centraba en la comida que Clarissa había servido, que era a la comida que se come habitualmente lo que su casa era a las casas que se visitan habitualmente. Era una comida preparada en serio, maravillosamente; una comida que calentaba, deleitaba, seducía. Frances y yo nos dábamos cuenta de que no íbamos a volver a ver algo parecido durante mucho tiempo, y comimos con plena conciencia de eso. Antes del almuerzo, Clarissa había protestado porque ninguno de los que habían escrito sobre el grupo de Bloomsbury se había ocupado de ella excepto para mencionar cómo cocinaba; ahora era evidente por qué hacían eso.

Pregunté a Clarissa dónde había nacido, y ella dijo que en Michigan.

Luego Frances, con una voz que era un murmullo, preguntó:

–¿Qué era tu padre?

–¿Que qué era mi padre? –consideró Clarissa–. Mi padre tuvo una agencia de publicidad... sólo fue por una especie de casualidad, porque tenía que hacer algo. Todo se hundió durante la Depresión. Era un hombre muy excéntrico –añadió vagamente–: Hizo otras cosas.

–¿Qué otras cosas? –murmuró Frances.

–Pintaba. Esculpía. Era un jugador de bridge magistral. Jugaba muy bien al golf.

Frances llegó a donde quería. «¿Es eso, entonces, por lo que aceptaste que Paul no tuviera ningún trabajo?»

Clarissa se volvió a mí y explicó: «Lo que le estaba diciendo a Frances era que no concibo que ninguna familia, excepto la mía, hubiera aceptado a un yerno que lo único que hacía era estar tumbado desnudo en el jardín escribiendo poemas y viviendo a cuerpo de rey. Con el tiempo, después de que hubiera nacido Potie –el segundo hijo de Clarissa–, y hubiese demasiada gente en la casa, la hermana de mi madre le consiguió a Paul un puesto de profesor en el Smith College». Yo ya me había hecho una imagen mental de Paul en el jardín sin trabajar en nada. Plath lo había contado en su diario del 13 de mayo de 1958: «Oí que [Paul] se tumba desnudo en la rosaleda del jardín de la mansión de Clarissa en Saginaw, hacía ganchillo, mientras miraba atentamente la tele, una toquilla de lana azul claro para [un niño], con las letras PR bordadas en angora blanca y un rabo de conejito por detrás».

Cuando Clarissa trajo a la mesa una tarta que había hecho ella, le pregunté cómo había llegado a escribir sus recuerdos de Plath en la antología de escritos sobre Plath que preparó Edward Butscher.

Dio una respuesta deshilvanada, empezando con un relato de lo molesta que había sido la visita que le hizo Butscher durante la preparación de su biografía. En todos los terrenos disputados, tiende a haber pequeños espacios de acuerdo entre los antagonistas; las dos partes se ponen de acuerdo para odiar a determinada persona, y Edward Butscher fue esa persona. Ninguno con quienes hablé sobre cada una de las partes del enfrentamiento Plath-Hughes tuvo ninguna palabra amable para él. «Gracias por la copia de tu carta a esa rata de Butscher», escribió Frances McCullough a Peter Davison en 1976, sentando el tono del discurso sobre el hombre. Butscher apareció en el ambiente biográfico de Plath a principios de la década de los setenta, en un mo-

mento en el que Lois Ames, designada biógrafa oficial por los herederos de Plath, estaba en las primeras etapas de su investigación. (La obra nunca llegó a terminarse.) Butscher, sin embargo, empezó a trabajar en una biografía por su cuenta. Posteriormente haría un detallado relato del modo en que –sin la cooperación de ciertas figuras fundamentales, y sin acceso al material de los archivos que ahora están en las bibliotecas de Lilly y Smith, y antes de la publicación de *Cartas a mi madre* y los *Diarios*–, reunió material para el libro. «Es relativamente fácil tener acceso a los hechos como tales en una sociedad cuya creciente complejidad ha engendrado una creciente red de instituciones oficiales –escribió en la introducción a su antología–. Universidades, bibliotecas, archivos, agencias gubernamentales, e instituciones semejantes existen para que se entre a saco, como todos los investigadores de los organismos crediticios y el FBI saben bien, y el más perezoso de los biógrafos todavía puede realizar un collage razonable con los fragmentos desenterrados en esos mausoleos burocráticos.» Butscher era cualquier cosa menos perezoso, y su collage de la breve vida de Plath es denso y detallado. En realidad, mantiene una llamativa semejanza con los collages realizados por los biógrafos posteriores, que pudieron consultar las cartas y diarios publicados e inéditos y, en el caso de Anne Stevenson, contaron con la colaboración de los herederos de Plath. Los rastros que dejamos de nosotros mismos son evidentemente tan profundos que cualquier investigador puede encontrarse con ellos. Si la puerta de una cámara de los secretos está cerrada, habrá otras abiertas y que llaman la atención. Hay una ley de la naturaleza humana –llamémosla la Ley de la Confianza– que establece que ningún secreto se cuenta nunca sólo a una persona; siempre hay por lo menos otra persona a la que nos sentimos empujados a descubrir el pastel. Así, Butscher, que no tuvo acceso a la carta en la que Plath le contaba a su madre su disputa con Olwyn en Yorkshire, fue capaz de enterarse de «los terribles detalles» (como los llama él), por otra fuente –Elizabeth Sigmund, a la que Plath contó también la historia–. Pero nuestros secretos no son lo único que nos sobrevive; es indudable que todas las

tazas de café que tomamos, todas las hamburguesas que comimos, todos los chicos a los que besamos alguna vez, han quedado inscritos en la memoria de alguien y esperan impacientes a que los recupere el biógrafo. De un modo casi inesperado, los diligentes sondeos de Butscher entre profesores, amigos, amantes y colegas de Plath en Estados Unidos e Inglaterra sacaron a la luz un mundo en paralelo con el mundo reflejado en *Cartas a mi madre* y los *Diarios*. Las citas, los fines de semana en la universidad, las escenas de besuqueos y magreos, y las peleas de las que dio cuenta Plath, en su libro aparecen contados desde el otro lado, pero con idénticos detalles íntimos y con la misma autoridad; el testigo, cuando cotillea con el biógrafo, es como una persona que escribe en su diario o a su madre, sin vergüenza, sin inhibiciones, a veces casi sin pensarlo.

Si el libro de Butscher todavía se mantiene por sí mismo entre las cinco biografías de Plath en lo que se refiere al alcance y profundidad de su indiscreta investigación, en otros aspectos ha quedado superado. Las biografías de Paul Alexander y Ronald Hayman han añadido una nueva malignidad. *Method and Madness* de Butscher es un libro tremendamente mal terminado –sin forma, desequilibrado, lleno de términos psicoanalíticos torpemente utilizados y de osadas especulaciones sobre lo que pensaba y sentía la gente–. Cuando apareció, los Hughes quedaron horrorizados. («Encontré virtualmente irreconocibles los retratos que hace el libro de Ted, la propia Sylvia, Mrs. Plath y los demás», escribió Olwyn en una carta a *The New York Review of Books* en la que protestaba porque encontraba demasiado amable una reseña del libro hecha por Karl Miller.) Pero si hubieran podido ver el futuro y contemplar los horrores que les esperaban en los libros de Alexander y Hayman le habrían enviado flores a Butscher. Los dos escritores habían advertido de su independencia con respecto a los herederos de Plath –ninguno consiguió ni tan siquiera permiso para citar los escritos de Plath–, y con sus paráfrasis y las entrevistas con testigos hostiles, elevaron el castigo de Hughes por parte de los biógrafos a un nuevo nivel de tortura. *The Death and Life of Sylvia Plath*,

de Hayman, es tan venenoso como *Rough Magic*, de Alexander, pero es más elíptico y está escrito con menos tosquedad. La contribución de Hayman al deporte de hacer trizas a Hughes consiste en publicar todo tipo de chismes sobre sus relaciones con Assia Wevill antes y después de la muerte de Plath. El libro de Alexander constituye un ejemplo digno del premio a lo inaceptable. Aquí tenemos su versión del famoso relato que hizo Plath de la fiesta de la *St. Botolph*:

> Al final, Sylvia se puso un bonito vestido «norteamericano», al que añadió unos pendientes de plata, una cinta de pelo roja y unos zapatos rojos. Después de cenar con Nat, volvió a Whitstead, donde Hamish la recogió en un taxi. En el Millner's Bar, una parada que hicieron camino de la fiesta, Sylvia se quedó en la barra y vació rápidamente de un trago varios *bourbons*. Pronto el mundo entero flotaba a su alrededor [...]
>
> Para cuando llegaron a la Women's Union, un edificio del campus justo pasado Falcon Yard, Sylvia estaba muy borracha. Con todo, cuando entraron en la enorme sala del segundo piso en la que tenía lugar la fiesta, se hizo cargo de la situación [...]
>
> Llevándola a una habitación lateral, Hughes cerró la puerta y sirvió [una] copa a Sylvia [...] Con mirada soñadora, ella lo miró a la cara, fijándose en sus estrechos labios, su despejada frente, sus ojos expresivos. Luego, como si respondiera a la palpable carga sexual que se había establecido entre ellos, Hughes se inclinó y besó a Sylvia en la boca. Apartándose, quitó la cinta de pelo roja de la cabeza de ella y le arrancó los pendientes de plata. «Me los quedaré», dijo.
>
> Sylvia se sentía agradablemente aturdida. En cuanto Hughes hizo un movimiento para besarla en el cuello, Sylvia, dispuesta a demostrar que ella sabía defenderse bien en cuestiones así, se estiró y le mordió la mejilla con tal fuerza que los dientes atravesaron la piel, haciéndole retroceder. En cierto modo no parecía posible continuar, de modo que se apartaron uno del otro.

Además de vaciar al incidente de toda su energía y precipitación, Alexander ha adornado las anotaciones del diario de Plath con detalles –los «estrechos labios», la «despejada frente», los «ojos expresivos», la

sensación «agradablemente aturdida» de Plath, y el «retroceder» de Hughes– que no constan en ninguna parte del original. Para ilustrar todavía más mi profundo desagrado hacia el libro de Alexander –cuyo objetivo principal parece consistir en ver hasta qué punto puede atacar de modo escandaloso a Hughes y con todo arreglárselas para mantenerse dentro de los límites de la ley antilibelo– ofrezco el siguiente pasaje:

> Sólo un episodio, en el relato que Sylvia hace de ellos, interrumpió el ritmo bien ordenado, productivo, de sus días en Benidorm. Años después, le contó a una amiga que una tarde mientras ella y Ted estaban sentados en la ladera de una colina, a Ted le dominó una furia inexplicable. Según había contado Sylvia, la cara se le puso blanca, contorsionó el cuerpo, se le intensificó la mirada. Y, de acuerdo con Sylvia, antes de que se diera cuenta, lo tenía encima, y no besándola, como hacía habitualmente, sino asfixiándola. Al principio, dijo ella, se resistió. Luego, finalmente, se limitó a rendirse y dejó que la fuerza superior de él la dominara, mientras los dedos se apretaban con más y más fuerza en torno a su cuello. Finalmente, en el momento en que empezaba a perder la conciencia –el momento en que ella dijo que había aceptado la muerte– Ted dejó de apretar e interrumpió su ataque tan bruscamente como lo había iniciado. Cuando Sylvia contó esta historia, su matrimonio con Ted se encontraba bajo una enorme tensión, y ella aseguraba que aquel episodio le había hecho dudar de la sensatez de su decisión de casarse con él. Sea como fuera, pasara lo que pasase en la ladera de Benidorm, Sylvia no hizo nada.

Se trata de una historia espantosa. ¿Quién es esa «amiga» que puede acusar a Hughes de nada menos que de intento de asesinato? ¿Hasta qué punto es una testigo digna de confianza? Nunca lo sabremos. «La información de este pasaje procede de una entrevista mía con una fuente confidencial», escribe Alexander, con toda tranquilidad.

Butscher, sin embargo, y a pesar de todo lo que vino después, mantiene una mala reputación especial dentro del mundo de Plath. Cuan-

do publicó *Method and Madness*, tuvo problemas no sólo con los Hughes y Mrs. Plath, a los que molestó su intromisión en su vida, sino con algunas de las personas que dieron a esa intromisión motivo y oportunidad –las personas que chismorrearon con él sobre Plath y Hughes, Olwyn y Mrs. Plath, y luego quedaron horrorizadas al ver impresas sus palabras–. Uno de esos testigos enfurecidos, David Compton, escribió a Butscher:

> Estoy muy molesto por la utilización que ha hecho en su libro de nuestra conversación sobre Sylvia Plath [...] Especialmente en lo que se refiere a Aurelia Plath, me parece que usted ha elegido mis comentarios más desfavorables; de ese modo, falsifican lo que yo creía seriamente que era lo cierto, y sin duda causan un injusto e innecesario dolor [...] En lo que se refiere a los recuerdos de mi ex mujer –y recuerdo que se lo advertí categóricamente– resultan coloreados (como mínimo) con su intenso sentido de lo dramático.

Claro está que Compton cojeaba de una pierna; Butscher estaba en su derecho de elegir lo que deseara citar de Compton (el cual, a fin de cuentas, podría haber evitado cualquier riesgo de causar «injusto e innecesario dolor» con haberse guardado para sí mismo sus «comentarios más desfavorables»), y estaba en su derecho de creer lo que quisiera creer de lo que Compton había dicho de su ex mujer. Pero la impopularidad de Butscher –el desagrado especial que ha atraído hacia sí dentro de la comunidad biográfica de Plath– tiene sin embargo otra fuente. Butscher ha quedado fijo como una especie de Leonard Blast en la imaginación de esa comunidad; y debería apresurarme a añadir que en la suya propia. Cuando hablé con él en Nueva York, nuestra conversación estuvo dominada por su conciencia de clase: usaba con frecuencia el término «clase media baja» con respecto a sí mismo y «norteamericano de toda la vida» y «clase media alta» con respecto a las otras personas. Cerca de los cincuenta años, con un aire desenvuelto, genialoide, hacía esfuerzos por presentarse a sí mismo como

franco y sencillo. Es profesor de un instituto de Flushing, Queens, donde ha vivido toda su vida, y nunca ha conseguido (o, lo que es lo mismo, buscado) la admisión en los más elevados mundos académicos, periodísticos o literarios habitados por la mayoría de los biógrafos de literatos. Como aquel judío al que fascinaba la cuestión de quién más es judío, Butscher está obsesionado con la cuestión de quién más tiene unos padres o abuelos de clase media baja o de clase trabajadora. En Olwyn Hughes sentía que había encontrado una propicia «judía» semejante a él, con la que no tenía que darse aires. Me habló de ella con una especie de afectuoso rencor: «Disfruté de mi encuentro con Olwyn. Después de haber pasado mucho tiempo entrevistando a norteamericanos de toda la vida en Massachusetts, a uno le apetece cierta vulgaridad. Le apetece esa especie de relación de Queens con el mundo de los poderosos. Por eso no tengo los sentimientos negativos habituales con respecto a ella. Me causó una buena impresión».

A Clarissa Roche, por su parte, Butscher no le causó ninguna buena impresión durante la visita de éste a su casa. «Aunque no es nada frecuente en mí, no le invité a que pasara la noche –nos contó a Frances y a mí–. Fui cortésmente amable con él. Pero sencillamente no me lo pude tomar en serio. Yo no he vivido en Estados Unidos desde 1956, y sé que se han producido grandes cambios, pero no podía creerme que aquel hombre fuera un estudioso. Luego recibí una carta suya diciendo que su magnetófono estaba desconectado y que hiciera el favor de escribirle y contarle lo que le había dicho. Claro, no le escribí. Luego, años después, me volvió a escribir. En aquel momento, yo estaba haciendo reformas en la casa y cambiando todas las ventanas, y estaba aquella alfombra que se me había metido en la cabeza teñir de verde oscuro, casi negro, y me había enterado de que en Wilton te teñían las alfombras del color que quisieses. En su carta, Butscher me pedía que escribiera unos recuerdos para su antología, y me ofrecía la cantidad exacta de dinero que necesitaba para que me tiñeran la alfombra. De modo que los escribí.»

Clarissa dijo que había empezado una extensa obra sobre Plath, pero «pasaron meses y meses y meses y no conseguía nada». En realidad, dijo, había recurrido dos veces a un hipnotizador para tratar de recuperar más recuerdos de Plath y Hughes, pero había fracasado. Durante toda la tarde, tuve la sensación de que deseaba ser tan hospitalaria con sus recuerdos de Plath y Hughes como lo era con la casa y la comida, pero así como la casa y la comida eran nutritivas, los recuerdos eran escasos. Se veía reducida a servir fragmentos insustanciales de historias que reflejaban su desagrado hacia Hughes. «Cuando Sylvia daba clases en Smith, Ted se mostraba algo así como indulgente –dijo–. A la gente él no les desagradaba, pero para ellos sólo era una especie de don nadie.»

–Era guapo, ¿verdad? –dijo Frances.

–Podía ver que algunas personas pensaban que lo era. Pero yo nunca creí que lo fuera.

Dejamos la mesa y volvimos al ahora más apagado fuego. Clarissa avivó las brasas y contó una historia; no estaba completamente claro si se la había oído contar a Elizabeth Sigmund o a Y., una amiga de los Sigmund con la que había salido Hughes antes de su matrimonio con Carol. «Ted había aparecido por casa de Y., había llevado una liebre, y entró en la cocina para adobarla. Llevaba allí dentro mucho tiempo, y finalmente Y. abrió la puerta. Hughes tenía aquella liebre toda en trozos y en los ojos una mirada tremendamente demoníaca. "Aruspicina" es un modo de adivinar el porvenir por medio de las entrañas. Y. dijo que cuando él alzó la vista en realidad –aquí Clarissa hizo una pausa y bajó la voz–, estaba *babeando*. Bueno, pues Y. no sería capaz de inventarse una historia como ésa.»

III

El 18 de marzo de 1991, un mes después de mi vuelta a Nueva York desde Inglaterra, le escribí una carta a Jacqueline Rose:

QUERIDA JACQUELINE:

Hubo un momento durante nuestra conversación de febrero que fue como uno de esos momentos de una sesión de psicoanálisis en que el aire se carga repentinamente de electricidad, y lo que ha encendido la chispa es una acción mínima, casual, irreflexiva por parte de uno de los interlocutores. Cuando usted me entregó el pasaje de la carta de Ted Hughes sobre la crítica literaria y los vivos y los muertos, y yo me fijé en la frase que no había visto en el ejemplar de Olwyn, hubo (y será interesante saber si esta descripción se ajusta con su experiencia) un espesamiento casi palpable de la atmósfera emocional. Que se diera cuenta de que involuntariamente me había enseñado algo que consideraba que no me debería haber enseñado nos afectó intensamente a las dos. Cuando después pensé en aquel momento en términos freudianos, me pareció que se habían avivado cuestiones referidas a secretos y conocimientos prohibidos, aparte de una rivalidad entre hermanas (la imagen de dos mujeres que luchan por algo; ¿por un hombre?). Además, el momento hizo que me planteara la cuestión del lugar de la moral en el discurso posestructuralista. Usted valora la duda y acepta la ansiedad ante lo incierto, pero también tiene unas ideas muy claras sobre lo que está bien y mal. Usted inmediatamente consideró que estaba mal «darme» lo que le «había dado» Ted Hughes. Cuando me pidió que no citara la frase que yo no debería haber visto, utilizó usted la palabra «éticamente». ¿Acaso la propia idea de ética no implica un modelo, una norma, un canon de conducta aceptable? ¿Y no había cierto desacuerdo entre su postura como teórica literaria posestructuralista y sus propias exigencias al vivir en el mundo como una persona moralmente escrupulosa? Finalmente (y refiriéndome más directamente a nuestras respectivas experiencias plathianas), ese mínimo incidente referido a una supresión, ¿no reproduce en cierto sentido las supresiones más extensas de los Hughes? Ahora que he visto la frase, ¿puedo «no haberla visto»?

Nunca recibí respuesta a esa carta –ni la esperé– puesto que nunca la envié. Después de terminar de leerla, escribí en ella «Carta no enviada» y la guardé en una carpeta.

El género de las cartas no enviadas quizá debería merecer cierto estudio. Todos hemos contribuido a él, y los archivos literarios están llenos de ellas. En el archivo Plath de la Lilly Library, por ejemplo, hay varias cartas de Aurelia Plath que nunca envió a Hughes; cartas en las que se permitía decir lo que al final decidía que no se podía permitir decir. Pero conservó cuidadosamente las cartas, y las incluyó entre el material que cedió al archivo. La conservación de las cartas sin enviar es una cuestión que merece atención. Que se escriban y no se manden no es digno de atención (muchas veces hacemos borradores de cartas y los desechamos), pero el gesto de conservar el mensaje que no tenemos intención de enviar lo es. Al guardar la carta, en cierto modo estamos «enviándola». No estamos renunciando a nuestra idea o rechazándola como descabellada o sin valor (como hacemos cuando rompemos una carta); al contrario, le estamos dando un voto de confianza extra. Estamos, en efecto, diciendo que nuestra idea es demasiado valiosa para confiarla a la mirada del concreto destinatario, que quizá no aprecie su valor, de modo que la «mandamos» a su equivalente en la fantasía, que podemos contar absolutamente con que entenderá y apreciará su lectura. Como a Anne Stevenson con Olwyn, me ha tentado la idea de colaborar con Jacqueline Rose para dar cuenta del momento que tuvo lugar entre nosotras a propósito de la carta de Ted Hughes. Pero tuve miedo de que ella no hubiera interpretado la escena del modo en que la había interpretado yo, que me dijera que su propia experiencia de aquel momento había sido completamente distinta y que yo había tenido el atrevimiento de atribuirle a ella motivos y sentimientos que no había tenido. De modo que rompí el sobre que había escrito con su dirección. Pero no rompí la carta, y ahora cuando la saco del lugar donde estaba en hibernación me ronda en la mente la idea de que algunas de las primeras novelas inglesas fueron novelas epistolares.

El momento con Jacqueline Rose que me había afectado tan intensamente y me impulsó a escribir mi propia obra literaria epistolar tuvo lugar en mitad de una conversación con ella en su bonito apartamento de West Hampstead, unos días después de mi regreso a Londres de Devon y Somerset. Me recibió una mujer menuda y atractiva de cuarenta y pocos años que vestía una falda corta y ajustada y un jersey, y cuya cara estaba enmarcada por una gran cantidad de pelo rubio artísticamente despeinado, y cuya entera persona estaba rodeada por un halo de dominio de sí misma. Que fuera seguidora de una teoría de la crítica cuyos valores más elevados son la inseguridad, ansiedad y ambigüedad era curioso, pero en cierto modo constituía una faceta imprescindible de su formidable claridad, confianza y seguridad. Durante nuestra entrevista, su comportamiento fue simpático –ni excesivamente amistoso ni excesivamente distante– y dentro de una escala de cómo la gente se suele comportar con un periodista le daría una puntuación de 9. Se hacía cargo de la naturaleza de la transacción –que aquello era una transacción– y se esforzó cuidadosamente en determinar exactamente lo que tenía que dar para recibir la atención del entrevistador. En la mayoría de las entrevistas, tanto entrevistado como entrevistador dan más de lo necesario. Su parecido aparente con un encuentro amistoso habitual siempre los seduce, los distrae. La comida con que muchas veces se disimula que es una entrevista y que hace las aristas menos agudas; la costumbre de charlar y bromear; los reflejos de la conversación, por los que las preguntas son respondidas obedientemente y los silencios llenados rápidamente; todo eso aleja inexorablemente a los interlocutores de sus respectivos deseos y objetivos. Sin embargo, Rose nunca –o casi nunca– olvidó, o dejó que yo olvidara, que no éramos dos mujeres que mantenían una conversación amistosa delante de una taza de té y una caja de galletas, sino participantes en un ejercicio especial, artificial, de sutil influencia y contrainfluencia con una tendencia implícita al antagonismo.

Rose enseña literatura inglesa en la Universidad de Londres, y ahora, como si se dirigiera a una clase, hizo un relato preciso, sucinto, de los

acontecimientos que le llevaron a hacer públicas sus relaciones con los herederos de Plath. «Recibí un prudente asesoramiento legal sobre las cuestiones de citas y permisos –dijo–. Había seguido las relaciones que mantuvieron con Linda Wagner-Martin y Anne Stevenson, y sabía que era un terreno potencialmente difícil. Después de terminar un borrador preliminar del libro a comienzos de 1990, le escribí a Olwyn Hughes pidiéndole permiso para los cuatros poemas que cito completos, y Olwyn me lo concedió en una carta muy amistosa.» Pero cuando Rose, siguiendo consejos legales posteriores, mandó su manuscrito a los Hughes, todas las sonrisas desaparecieron. Aunque Rose es una crítica distinguida y original, a los ojos de los Hughes sólo era otro miembro del grupo que se dedicaba a atormentar y perseguir a Ted Hughes, y lucharon contra la publicación de *The Haunting of Sylvia Plath* con su habitual ferocidad carente de todo tacto. Primero intentaron retirar el permiso para los cuatro poemas, y luego, cuando eso fracasó («Legalmente, una vez que has dado permiso, existe un contrato, y yo había pagado», me dijo Rose), intentaron convencer a Rose de que hiciera cambios en el texto. Lo que más les molestó a los Hughes (según Rose esperaba) fue un capítulo que se titulaba «El archivo», que ella describe en el libro como «una lectura, necesariamente especulativa, de la edición de la obra de Plath», y que estudia las omisiones de las cartas y los diarios con un ojo muy crítico. También lanza varias críticas severas a *Bitter Fame*: Rose caracteriza el libro como «una especie de "cause célèbre" dentro del género de la biografía injuriosa», y se une a Alvarez en sus protestas por la dureza con la que el libro trata a Plath y su indulgencia hacia Hughes. De acuerdo con la teoría posestructuralista, Rose aboga por una suspensión de toda seguridad sobre lo que pasó, y por tanto de juicio y culpabilidad. «*Nunca* me ha interesado lo que pasó entre Plath y Hughes –me dijo–. Mi posición es que uno se encuentra con una maraña de puntos de vista enfrentados, y si trata de encontrarles sentido se equivocará por un motivo o por otro. Uno tiene que vivir con la ansiedad que genera semejante inseguridad. No sirve de nada tomar una resolución con de-

masiada rapidez.» En su libro Rose dice de *Bitter Fame*: «Uno de los efectos más extraños de la lectura de ese libro, especialmente si se han leído las cartas y los diarios inéditos, es que hace imposible saber a quién creer». (En realidad, *sólo* si se han leído las cartas y los diarios –o se tiene conocimiento por algún conducto distinto del carácter controvertido de las historias sobre Plath-Hughes– parece extraño *Bitter Fame*. El lector lego, el que sólo sabe lo que le cuenta el biógrafo, lo lee, como lee cualquier otra biografía, en un estado de ecuanimidad bovina.) Rose continúa su argumentación:

> Como el niño atrapado en un espantoso caso de divorcio entre sus padres, los escritos de la vida de Sylvia Plath, tanto los de ella misma como los de quienes la conocieron, te obligan a –y hace que te resulte imposible– tomar partido. ¿A quién creer, cómo saber cuál es la verdad del caso? Detrás del egoísmo de los protagonistas se esconde un drama sobre los límites y el fracaso del conocimiento y el autoconocimiento. Podemos llegar a un acuerdo, como en un caso de divorcio, pero sólo aceptando las formas falsas y dañinas de la seguridad por las que son tan célebres estos acuerdos.

Lo que Rose deja fuera de su relato (y lo que sus colegas académicos dejan fuera de sus escritos llenos de ansia y sinuosidades sobre otro horrible caso de divorcio, el de Paul de Man y sus escritos periodísticos en tiempos de guerra) es la imposibilidad psicológica de que el escritor no tome partido. «Te obliga», sí. Pero «hace que te resulte imposible», no. Sin cierta seguridad «falsa y dañina» es indudable que resulta humanamente imposible escribir acerca de ninguna cuestión. El escritor, como el asesino, necesita un móvil. Al libro de Rose lo alimenta una intensa hostilidad hacia Ted y Olwyn Hughes. Consigue su vigor e impulso de la fría certeza con la que (en nombre de la «inseguridad» y «ansiedad») presenta sus acusaciones contra los Hughes. En el capítulo «Archivo», sus acusaciones contra Hughes por sus «supresiones, control y censura» llegan al apogeo del desabrimiento. Si a Rose le hubiera resultado imposible tomar partido, nunca habría es-

crito su libro; no le hubiera merecido la pena tomarse el esfuerzo de escribirlo. Escribir no es algo que se pueda hacer en un estado de ausencia de deseos. La pose de la imparcialidad, la charada de la ecuanimidad, lo notable de una actitud de distanciamiento, nunca pueden ser más que tretas retóricas; si son auténticas, si al escritor no le importa *de verdad* que las cosas pasen de un modo o de otro, no se sentiría movido a representarlas.

Rose es el miembro del movimiento de liberación con el que finalmente tuvieron que enfrentarse los Hughes, el que no se podía rechazar despectivamente, el que constituyó un serio y digno oponente. En *The Haunting of Sylvia Plath,* habla a favor de la poeta muerta y en contra de los Hughes como anteriormente no lo había hecho ningún otro escritor. No sólo pone objeciones a las supresiones de Hughes en los diarios y cartas, sino a su presentación de Plath como una poeta perteneciente al arte más elevado y de *Ariel* como la pequeña pepita de oro extraída de la veta de una dolorosa y mal encaminada vida de escritora. Rose rechaza la distinción entre arte elevado y arte bajo, escritura buena y mala, yo «verdadero» y «falso», en la que se apoya el punto de vista de Hughes. Para Rose, los relatos escritos para «la gente fina» (según Plath los describe a su madre) no son menos dignos de atención que los poemas de *Ariel.* Según Rose no se trata de «subproductos». En su opinión, todo lo escrito por Plath es valioso; todos los géneros dentro de los que escribió, todas las voces que adoptó –y todas las voces que zumban a su alrededor desde su muerte– merecen entrar en el bazar de la conciencia posmoderna de Rose.

The Haunting of Sylvia Plath constituye todo un logro. El marco de ideología deconstructiva, psicoanalítica y feminista en el que Rose ha basado su polémica contra los Hughes, proporciona a la obra un brillo intelectual destacado. Hay cerca de ochocientas notas a pie de página. Uno queda deslumbrado, emocionado, en cierto modo intimidado. Los Hughes, sin embargo, quedaron trastornados y enfadados; sólo eran capaces de oír el aria llena de reproches de Rose. Sólo eran capaces de captar la nota de hostilidad de la que la propia Rose era evi-

dentemente inconsciente, y que quizá sólo ellos, en cuanto objeto de sus críticas, podían oír del todo. En una carta a Anne Stevenson, Olwyn escribió sobre lo que se sentía al ser atacado en el libro de Rose: «Me pregunto si tienes la más ligera idea de lo tremendamente desagradable que es abrir un manuscrito como el de Rose y encontrar aquella oleada de maldades, procedentes de una persona de la que antes no sabías nada».

Como sabe el lector, también yo he tomado partido –el de los Hughes y Anne Stevenson–, y también yo expongo mis simpatías, antipatías y experiencias en su apoyo. Lo que narro sobre Rose tiene un filo cortante; mis tijeras con baño de plata incluso están listas para hacerle unos cortes. En un contexto distinto –si, por ejemplo, hubiera leído *The Haunting of Sylvia Plath* como un libro sobre un asunto en el que yo no tuviera interés– no habría sentido más que admiración por él, pues tiendo a apoyar a los teóricos literarios nuevos en su debate con los tradicionalistas. Pero en el debate Plath-Hughes mis simpatías están con los Hughes, y así, como un abogado que defiende un caso que sabe que es difícil y sin embargo siente oscuramente que es justo, me blindo frente al atractivo que puedan ejercer los testigos más poderosos y plausibles de la oposición.

En su apartamento, habiendo terminado su relato de lo mal que se lo habían hecho pasar los Hughes por su capítulo «Archivo», Jacqueline Rose sirvió té y siguió hablando de «otro terreno conflictivo con los herederos» que según dijo encontraba «al menos igual de interesante». Este terreno era un capítulo del libro de Rose que se titulaba «No hay fantasía sin protesta», cuyo elemento central es una lectura del poema de Plath «El atrapaconejos». Ted Hughes se había molestado mucho por esa lectura y le había pedido a Rose que la suprimiera. Rose no esperaba que a Hughes le gustara su capítulo «Archivo», pero en absoluto estaba preparada para sus objeciones a la lectura de «El atrapaconejos», que no decía nada crítico de él y, en realidad, se alineaba con la lectura feminista convencional del poema como una parábola del dominio que los hombres ejercen sobre las mujeres –las

trampas que encuentra la narradora durante un paseo por el campo se consideran la trampa que el matrimonio convencional supone para las mujeres–, y como un comentario directo sobre el matrimonio de la propia Plath. Rose ofrece una lectura alternativa que encuentra en la llamativa, la enigmática imaginería del poema, una fantasía andrógina. Aunque ninguno de los comentadores había encontrado nunca esa fantasía –es dudoso que la propia Plath hubiera sido consciente de ella– la lectura de Rose no parece llamar demasiado la atención dentro del actual clima de aceptación de la homosexualidad, tanto efectiva como imaginaria; el componente bisexual de la sexualidad humana es un lugar común del pensamiento posfreudiano. Pero para Hughes –quizá para toda la prefreudiana nación inglesa– la idea de una identidad sexual inestable era inaceptable, y la sugerencia de Rose de que Plath incluso pensaba en cosas tales como el sexo entre lesbianas (por no hablar de practicarlo), hizo que le pareciera espantosa más allá de lo imaginable. Hablo por Hughes con tanta confianza porque hizo público su punto de vista en una carta escrita como respuesta a una carta de Rose publicada en el *Times Literary Supplement* del 10 de abril de 1992. En su carta Hughes hablaba conmovedora, si bien desconcertantemente, de su preocupación por el efecto pernicioso que la lectura que hace Rose de «El atrapaconejos» podría tener en sus hijos (ahora ya con más de treinta años). «La profesora Rose distorsiona, inventa, etcétera, la "identidad sexual" de Sylvia Plath con un desenfado que me cuesta creer, presentándola en un papel que yo considero intensamente humillante para los hijos de Sylvia Plath», escribe, y continúa:

> Intenté que Ms. Rose imaginara sus sentimientos cuando vieran el libro que ha escrito ella (como yo lo he visto) en casa de un amigo, y supusieran inmediatamente que su amigo piensa de su madre lo que le han enseñado las ideas de la profesora Rose [...]
>
> Al haberlo examinado a fondo de ese modo para que ella lo entendiera, yo no veo cómo Ms. Rose podría dejar de tener un completo e instantáneo conocimiento del tipo peculiar de sufrimiento que tal momento induce –una sensación intensa de algo como desesperación, rabia

> y vergüenza impotentes por su madre, el envenenamiento de la vida, la amarga pero inútil furia contra la persona que les ha disparado esa flecha envenenada sólo para divertirse–. Y la interminable acumulación de tales momentos, dado que el libro de Rose ahora está definitivamente en las bibliotecas de las universidades, hará que la idea se filtre a todos los libros posteriores sobre su madre.

Hughes hace que lo que escribe Rose suene a tan incalificable e impublicable que he tenido que apresurarme a citar el ofensivo o inofensivo pasaje (según se tome), para que el lector pueda decidir por sí mismo. Se refiere a las dos primeras estrofas de «El atrapaconejos», que dicen:

> Era un lugar de fuerza;
> El viento me amordazaba la boca con mi propio pelo alborotado,
> Me arrancaba la voz, y el mar
> Me cegaba con sus luces, las vidas de los muertos
> Se desplegaban en él, extendiéndose como aceite.
>
> Saboreé la malignidad del tojo,
> Sus pinchos negros,
> La extremaunción de sus flores amarillas como velas.
> Tenían una eficiencia, una gran belleza,
> Y eran extravagantes, como una tortura.

En su capítulo «No hay fantasía sin protesta» Rose escribe de ese comienzo:

> La sexualidad que escribe eso no puede quedar contenida en un solo lugar; se extiende, ciega, se despliega como el aceite en el mar. Con mayor crudeza aún, ese viento que sopla, que amordaza, remite a la imagen del sexo oral y luego inmediatamente da la vuelta, amordazando al que habla con su propio pelo alborotado, su pelo en la boca, su sabor a tojo (¿Qué cuerpo –macho o hembra– es éste? ¿Quién –hombre o mujer– saborea a quién?), aunque aparezcan los «pinchos negros» y las «velas» para

> mantener la distribución más obvia de papeles de género en su lugar. Para Freud, tales fantasías, tales cuestiones inseguras, son los subtextos inconscientes habituales –para todos nosotros– de la lectura más patente, las narraciones más evidentes de una identidad sexual estable de las que escribimos.

Ante la mesa de té, Rose continuó el convincente relato de su lucha con Ted Hughes sobre la lectura de «El atrapaconejos». Dijo: «En mis comunicaciones a Hughes dije, y lo digo una y otra vez en mi libro: "Atención, yo no estoy hablando en ningún sentido de la identidad sexual que Plath vivió en el mundo, sobre eso yo no sé nada. Sólo estoy ocupándome de la fantasía". Pero él dice que la distinción no es viable, porque la fantasía se refiere a aspectos muy íntimos de su vida. Es cierto, se trata de algo íntimo y privado. Pero si no se puede hablar de la fantasía al ocuparse de los escritos literarios de Sylvia Plath, entonces no se puede hablar de Sylvia Plath. Porque de eso es de lo que escribe ella. De la psique y de las imágenes internas. Maravillosas imágenes internas de dificultad y dolor; unas imágenes que nos implican a todos, creo yo. Yo no acepto la lectura que dice que demuestran que era una enferma. No me interesa la cuestión de si era una enferma o no. No creo que se sepa, y creo que sólo se pueden hacer afirmaciones como "Ella era una enferma mental" si se está absolutamente seguro de la propia cordura, lo que yo considero una posición inaceptable».

Pregunté a Rose si a Ted Hughes le habían gustado otras partes del libro. «No», dijo ella. Y añadió, dejando que en su voz se reflejara una nota de amargura: «Hughes escribió un artículo en el que se mostraba muy crítico con la lectura que hizo Ronald Hayman de uno de los poemas de *El coloso*. Dijo que en un aula, ese tipo de interpretaciones literales serían una broma. Sin embargo yo pensé, y resultó que estúpidamente, que a lo mejor apreciaría algunas lecturas más complejas de los poemas. Pero no he obtenido ninguna manifestación positiva por parte de Ted Hughes o de Olwyn Hughes».

Le mencioné que había conocido a Olwyn unos días antes, y Rose preguntó: «¿Qué le dijo de mi libro?». Le conté lo que ella ya sabía –que a Olwyn le había molestado–, y cuando Rose insistió en conocer más detalles le cité el pasaje de la carta de Hughes que Olwyn me había entregado en el restaurante indio.

Rose me miró con sorpresa.

–¿El pasaje sobre lo que hacen los críticos literarios a los vivos y los muertos? –preguntó.

–Sí.

Rose permaneció inmóvil durante un momento, con aspecto pensativo. Luego salió bruscamente de la habitación, diciendo sin apenas volver la cabeza:

–Quiero ver si es el mismo pasaje –volvió con una hoja de papel y me la entregó. Yo la miré y dije:

–Sí, es ésta. Es una perspectiva interesante, ¿verdad?

–Bueno, es una opinión contra el derecho a ejercer la crítica –dijo Rose–. Esta frase sobre cómo los críticos reinventan a los vivos, «Amplían a los vivos aquella licencia para decir lo que les apetece, para saquear su psique y reinventarla del modo que les apetece». Eso implica dos cosas. Primera, que yo estoy diciendo que poseo *la* verdad sobre la vida de los Hughes, cosa que jamás he dicho, segunda, que la poseen ellos, y que cualquier interpretación aparte de la suya constituye una violación de esa singular verdad.

–¿Puedo volver a mirarla? –dije yo, estirándome por la hoja, para seguir mejor la exposición de Rose.

–Sí, claro. Lo que quiero decir es que a fin de cuentas él no deja espacio para la crítica literaria. Que quizá sea lo que quiere decir Ted Hughes. Lo cual es algo muy interesante que se diga. Pero eso también significa que no existe espacio para la lectura, relectura, interpretación y discusión del significado de nuestra cultura. Lo que eso implica es extraordinario en grado sumo.

–Aquí hay una frase que no había visto. Es sorprendente –dije, alzando la vista del papel que tenía en la mano–. No estaba en el pasaje

que me enseñó Olwyn: «Miss Rose creyó que estaba escribiendo un libro sobre una escritora muerta hace treinta años y parece haber pasado por alto, como yo digo, el hecho evidente de que ha terminado escribiendo un libro en gran parte sobre mí».

Rose dijo inmediatamente: «Yo no creo que usted pueda citar eso sin preguntarle a Ted Hughes. Creo que legalmente supondría un problema». (Posteriormente solicité y obtuve permiso para citar la frase.) «Y, la verdad, no se la habría enseñado si no me hubieran reconcomido las ganas de verificar el pasaje que le citó Olwyn.» En su alteración, Rose había utilizado una expresión más coloquial: «Si no me hubieran reconcomido las ganas» era poco habitual en su impresionante lección magistral.

Empecé a decir algo más sobre el significado de la frase añadida –el modo en que afectaba al resto del pasaje– y Rose, nuevamente, de modo poco característico, me interrumpió. «Bueno, eso ya lo sé –dijo–. Pero resulta incómodo. Tengo la sensación de que no debería haberle hecho partícipe de comunicaciones que recibí de Ted y Olwyn Hughes. Iban dirigidas a mí. No estaban hechas para la difusión pública. Sólo le enseñé esa porque Olwyn Hughes le enseñó a usted un pasaje de una comunicación a mí, ¿no? Y resulta que usted ha visto una frase adicional. Creo que es un terreno incómodo, éticamente. Y quisiera pedirle que no citase esa frase.» Pensó un breve instante y luego añadió: «Sí, creo que tenía que decirlo».

Aquel, pues, fue el «momento» cargado de la carta que no mandé. Lo reproduje con la ayuda del magnetófono, que preservó las palabras que intercambiamos Rose y yo, pero no captó nada del lenguaje facial y corporal con el que todos nos expresamos y con el que a veces decimos lo que no nos atrevemos a poner en palabras. Los escritores deconstructivos usan la palabra «aporía» para referirse a un lugar de un texto de inesperada dificultad o sin salida, un pasaje que no proporciona a la habitual y rápida lógica del lector acercamientos frontales a la comprensión. Rose y yo habíamos llegado a una aporía en nuestro encuentro –había ocurrido algo inesperado y complicado–. Re-

cuerdo haber tenido la sensación de que ella y yo estábamos luchando por algo –estábamos manteniendo una lucha sobre alguna cosa central, inaceptable–, pero hoy, dos años después, la mayor parte de lo que pasó entre nosotras no ha dejado rastros objetivos, y ya no estoy convencida, como lo estuve en cierta ocasión, de que Jacqueline Rose y yo estuviéramos luchando por Ted Hughes. En cuanto biógrafa, sólo tengo las pruebas de los textos –en este caso, el texto «ficticio» de la carta que no mandé y el texto «objetivo» de mi magnetófono– para guiarme en mi narración. No son guías que me parezcan demasiado fiables.

En sus recuerdos de Plath en Cambridge, Jane Baltzell Kopp (la chica que se burló de las maletas Samsonite de Plath) dio cuenta de un incidente que no consigue el efecto deseado. Kopp escribe que quedó asombrada ante la rabia sorda de Plath al descubrir que cinco libros que le había prestado a Kopp, ésta se los había devuelto con señales a lápiz añadidas a las escritas con tinta por Plath. Kopp parece pasar por alto que ella había obrado mal primero al escribir en un libro prestado; señala que Plath dijo: «Jane, ¿cómo has *podido?*», considerándolo una reacción extraña. Plath, por otra parte, consideró el acto lo suficientemente grave como para mencionarlo en una carta a su madre y en su diario: «Yo estaba furiosa, al considerar que a mis hijos los había violado, o apaleado, una desconocida». Una biografía puede parecerse a un libro que ha sido garabateado por un desconocido. Después de que hayamos muerto, nuestra historia pasa a manos de desconocidos. El biógrafo se considera, no alguien que toma de prestado una cosa, sino un nuevo propietario de ella, alguien que puede señalar y subrayar lo que le apetezca. Kopp llama la atención sobre el hecho de que los subrayados de la propia Plath fueron los que la «animaron» a añadir unas «pocas señales a lápiz». (En la versión de Plath, Kopp escribió «por doquier» en los cinco libros.) Los que escriben sobre Plath han tenido una sensación (consciente o inconscientemente) de que contaban con el mismo tipo de permiso; es como si les hubieran concedido el dere-

cho a actuar audaz, incluso violentamente, donde habitualmente habrían sido cautelosos y actuado con delicadeza. El «estallido catártico» de Plath (según ella lo describió en su diario), hizo que Kopp se pusiera de rodillas, avergonzándola al hacerle borrar las marcas a lápiz. Es comprensible el enfado de Hughes por los destrozos que han hecho los diversos nuevos propietarios en el libro que una vez él poseyó conjuntamente con Plath –pero que la muerte y la fama de ella, y su propia fama, le han arrebatado bruscamente–, pero sus esfuerzos para obligarles a borrar las señales sólo le han proporcionado dolor; el libro ya no está en posesión suya, y no tiene nada que decir al respecto. Su intento por intervenir en la biografía de Linda Wagner-Martin proporcionó al flojo libro de ésta una categoría y un interés que no habría tenido en caso contrario; su intento por intervenir en el estudio de Jacqueline Rose proporcionó a esta obra más sustanciosa un reclamo similar. Igual que Wagner-Martin ha castigado a Hughes y triunfado sobre él (y Olwyn) con el relato en su prefacio de sus difíciles tratos con ella, Rose, en *su* prefacio, con el tono circunspecto adecuado para tales ocasiones, mostró tranquilamente, uno por uno, los cuatro ases con que los Hughes se las tenían que ver.

> En la correspondencia con los Hughes, este libro fue calificado de «malvado». Se le dijo a su editor que no lo publicara. En determinado momento se hizo un intento por suprimir el permiso concedido anteriormente para citar la obra de Plath. Se me pidió que suprimiera mi lectura de «El atrapaconejos», y cuando me negué, Ted Hughes dijo que mi análisis podría hacer daño a los hijos (ya adultos) de Plath, y que, en algunos países, las especulaciones del tipo que yo había emprendido sobre la identidad sexual de Plath serían «motivo para el homicidio».

El libro de Rose apareció en Inglaterra en junio de 1991, y fue recibido con unos elogios casi generales. Tuvo importantes, y generosas reseñas admirativas en el *Times Literary Supplement* y la *London Review of Books*, por parte de Joyce Carol Oates y de Elaine Sholwater,

respectivamente. En la prensa diaria inglesa, fue reseñado conjuntamente con *The Death and Life of Sylvia Plath*, de Ronald Hayman, que (felizmente para Rose) había sido publicado al mismo tiempo; la superficialidad del libro de Hayman sirvió de contraste a la seriedad erudita de Rose, y varios reseñadores se apresuraron a estructurar sus reseñas en torno a la disparidad. Se puede imaginar la dificultad de los Hughes para apreciar esa distinción. Lo lamento por ellos, aunque reconozco que la distinción es justa, por encima de cualquier discusión.

Después de mi regreso a Nueva York, en febrero, Olwyn, por carta y en conversaciones telefónicas, continuó manifestando lo molesta que estaba con el libro de Rose:

–El libro supone una decisión de presentar a Ted como un monstruo –me dijo en cierta ocasión–. Rose encuentra ideas maquiavélicas en todo; ideas que le aseguro que nadie tuvo nunca. No hay ni una sola cosa interesante o inteligente en el libro. Rose es una estructuralista, una feminista, es Dios sabe qué. ¿La llegó a conocer usted?

Dije que la había conocido.

–¿Cómo es? ¿Tiene cuatro ojos?

–Es una mujer muy atractiva, muy precisa y segura de sí misma.

–¿Es inglesa o norteamericana?

–Es inglesa.

Hubo una larga pausa; era evidente que Olwyn hubiera preferido que Rose fuese norteamericana. Continuó:

–El modo en que trata la vida sexual de Sylvia... es increíble, difamatorio.

–No es posible difamar a los muertos –dije yo.

–Pero, en cierto sentido, ese pasaje difama a todo el mundo, ¿o no? Difama a Ted, difama a Carol, difama a cualquier mujer que alguna vez haya tenido algo que ver con él.

–Esto se está complicando mucho –dije.

–Es espantoso. Es tan deliberado. Es tan asqueroso. Y hablan de *mi* maldad, por negarles permiso a esos ángeles para que citen. ¿Qué se puede hacer? ¿Debería dejárseles que citen y dejar que los mitos se ha-

gan más y más grandes... o se debería intentar corregirlos, como he hecho yo?

El intento de Olwyn por corregir a Rose –que consistió en mandarle un documento de veinte páginas a máquina escritas a un solo espacio, titulado «Notas al manuscrito de J. Rose, "The Haunting of Sylvia Plath"»– sólo proporciona más grano al molino decontructivo de Rose. Ésta añadió fríamente las «Notas» a los centenares de textos que menciona en sus notas a pie de página e incluye citas de ellas en su propio texto. El método que Rose usa para las citas me recuerda aquellas escenas de cárcel de las películas históricas donde se han arrojado a una sola celda aristócratas y mendigos, mujeres virtuosas y prostitutas, hombres honrados y ladrones, todos los cuales son tratados por el carcelero con una rebuscada igualdad democrática. En *The Haunting of Sylvia Plath*, los escritos de Freud, James, Ronald Hayman, y de una amiga de Aurelia Plath merecen la misma grave atención; y las «Notas» de Olwyn y las cartas de Ted a Rose son consideradas simplemente como interesantes contribuciones de última hora al libro, en lugar de ataques enfurecidos contra él. («Encontré sus comentarios útiles, significativos e informativos, según iban alimentando el argumento global del libro y contribuyendo a él», escribe Rose.) En agosto de 1991 –con el pelo lustroso y todavía unas cuantas plumas en torno a la boca– Rose me escribió una larga carta respondiendo a algunas preguntas que yo le había hecho (en una carta que le había enviado) después de leer la versión final de su libro:

> Sobre la cuestión de por qué mandamos el manuscrito a los Hughes. Nos aconsejaron (esto es, a mí y a la editorial Virago) que lo hiciéramos por cuestiones legales. Sabíamos que publicar cualquier cosa sobre Plath era un proceso difícil, y tanto el abogado como el asesor de Virago consideraron que mandar el manuscrito era de hecho el modo de asegurar la publicación final del libro. Conoceríamos su reacción, la posibilidad de una acción legal, y cómo, si se daba el caso, responder a esa posibilidad por adelantado.

Yo también le había pedido a Rose que me explicara un término extraño, «entidades textuales», que utiliza en su introducción. («En este libro, en el análisis de los escritos [de Plath], nunca hablo de personas reales, sino de entidades textuales (X e Y), cuya realidad más que real, yo argumentaré, va más allá de ellas para incluirnos a todos nosotros.») Ella contestó que en aquello, otra vez, la había guiado una consideración legal. Los abogados le habían aconsejado que usara el término para hacer imposible que los Hughes la demandasen, escribió; y daba un ejemplo: «Aunque la violencia es uno de los temas repetidos en los escritos de Plath, yo en ningún momento deduzco de esos escritos que circulara necesariamente ninguna violencia entre ellos. Hacer eso hubiera sido legalmente difamatorio, y el libro podría no haberse publicado». Añadía: «Más importante aún, sin embargo, es que no tengo ningún deseo de hacer una sugerencia así, pues me parece que no tengo ningún modo de saberlo, y creo firmemente que la escritura no es tanto un lugar adecuado para explorar lo que no pasó sino, digamos, que es más temida o deseada que lo que pasó».

Posiblemente no se pueda haber prestado mayor tributo a la postura de Rose, y a la visión posestructuralista de la escritura como una especie de sueño, del que nadie (incluido el escritor que sueña) alcanza nunca el fondo, que el que le prestó Ted Hughes en su carta del 24 de abril de 1992 al *Times Literary Supplement*, donde escribió sobre su sobresalto y consternación al enterarse de que Rose había interpretado su observación sobre el homicidio como una amenaza. En su propia carta al *Times Literary Supplement*, Rose había citado indignada la observación: «Se me dijo [...] que especular sobre la identidad sexual de una madre en algunos países sería "motivo para el homicidio". Si eso no es una presión ilegítima (legalmente no constituye una amenaza; yo, claro está, lo consulté con el abogado de Virago), entonces me gustaría saber qué es». Hughes escribió que su intención había sido despertar su «sensibilidad más habitual (incluso maternal)»:

Busco algún ejemplo histórico, una situación en la que lo que se perciba como una injuria pública, caprichosa, verbalizada, a la «identidad sexual» de una madre afecte a sus hijos con un dolor que no sólo es violentamente real, sino que también queda registrado, documentado, creído por la profesora Rose. Planteé el caso evidente, y le pedí que imaginara cómo sería interpretar públicamente (incluso publicándolo al mundo) la «identidad sexual» de alguna madre del lugar, como había interpretado ella la de Sylvia Plath, en una de esas sociedades orgullosas y defensoras del honor del Mediterráneo.

Yo me encontraba tan ocupado llamando a su puerta, como ya he descrito, simplemente para que despertase, que nunca se me ocurrió que ella se pudiera sentir *amenazada* [...]

Yo estaba intentando, más bien de modo desesperado y con una sensación de inutilidad, conseguir que ella se mirara el corazón, pero lo único que conseguí, como ahora cuenta ella, fue que consultara con su abogado.

IV

La partida continúa. Los jugadores van y vienen y, según pasan los años, los Hughes parecen haberse ido acostumbrando al estado desagradable del casino. Han mejorado sus condiciones de trabajo; ya no dirigen el local como si fuera una tienda de caramelos. Olwyn ha renunciado al trabajo de agente literaria de Plath, aunque continúa sus actividades como la feroz y desinteresada protectora de su hermano. Escribe cartas a los directores de las publicaciones y expresa lo que piensa a los periodistas, «a su modo sincero de Yorkshire», como escribió uno de ellos. Cuando, en respuesta a las acusaciones de que los herederos de Plath estaban suprimiendo material, escribió una carta al *Times Literary Supplement* diciendo que sólo ella, y no ella y Hughes, era responsable de «haber ejercido cierta "presión"» a los biógrafos, los lectores casi pudieron ver cómo interponía una vez más su cuerpo para proteger a Hughes del fuego de cañón. En sus cartas a mí, y en

conversaciones telefónicas, ha alternado entre refunfuñar sobre la posibilidad de que yo hubiera caído bajo «la influencia de Roche-Sigmund» y admitir a regañadientes la posibilidad de que yo no escribiría la habitual «basura de los adoradores». «Con esas personas, no es posible recurrir a su humanidad, porque no tienen ninguna –dijo, durante una llamada telefónica–. No se puede recurrir a su comprensión, porque no tienen ninguna. No se puede recurrir a su buena voluntad, porque sus mezquinos futuros y sus mezquinas ambiciones están guiadas por su *mala voluntad*. ¿Entonces qué se puede hacer con ellas? No se pueden seguir sacando a relucir perpetuamente hechos que demuestren que lo que uno dijo era correcto. Resulta insultante. Resulta estúpido. Si la gente quiere creer a esas mujeres tontas y sus histerias, dejémosla. Yo no puedo molestarme más, así de sencillo.» Aquí y allá, en la última parte de nuestra correspondencia, incluso ha entonado notas más suaves, más personales. Por ejemplo, el 10 de diciembre de 1991 escribió:

> Sylvia & Yo: Mientras ella estaba viva yo me limitaba a aceptarla. La mayor parte del tiempo era bastante agradable cuando ella andaba por allí. Estaba muy ocupada con Ted y, si no, atareada con su máquina de escribir en la cocina, pero por lo general era divertida e interesante el resto del tiempo [...]
>
> Después de su muerte, quedó claro que los poemas de *Ariel*, aunque perversos, eran la obra de una poeta importante. Yo no lo dudé ni un solo segundo. Luego leí los Diarios y me limité a llorar por ella; que toda aquella angustia estuviera escondida debajo de aquel exterior frío, controlado, resultaba asombroso. *Cartas a mi madre* las encontré bastante desagradables, pero al menos podía entender su tono; encontré que yo misma escribía cartas bastante artificiales, sobre los niños, también a Aurelia.
>
> Siempre estuvo claro que Sylvia tenía inclinación a ser egoísta, que era excesivamente posesiva con respecto a Ted, y que le mantenía a uno a cierta distancia. Pero muchas personas tienen defectos de un tipo u otro. La sensación general que tenía yo era [que] si eran felices juntos (como la mayoría del tiempo lo eran sin duda), debía aceptarse.
>
> Resulta evidente que con todo el lío que sus diversos escritos y las cosas maliciosas que dijo han originado desde entonces, yo tendría que ser una santa si de vez en cuando no me hubiera desagradado ese aspecto

> suyo. Pero fundamentalmente sólo siento tristeza por ella [...] Creo que era valiente, y que luchó contra un problema mayor del que la mayoría tenemos que resolver.

Pasajes como ése me animaron a esperar que habría compenetración entre nosotras un mes después, cuando nos volvimos a ver. Pero el encuentro –en otro restaurante de Camden Town– resultó extrañamente gélido, casi desagradable. A mi vuelta a Nueva York, Olwyn me escribió:

> Yo estaba deprimida por su obstinada negativa a darse cuenta, aparentemente, de lo que yo quería decir de la falta de apertura de Sylvia, que –al menos, para mí– tuvo como consecuencia mi sensación de que la conocía muy poco [...] Y no había pensado que la idea era difícil de captar. No era una sensación exclusivamente mía; muchas personas que la conocieron mejor o tan bien como yo han hecho comentarios parecidos [...] Que se juzgue y dude continuamente de la palabra de una [...] es desagradable y frustrante.

Lo que activó el enfado de Olwyn fueron ciertas observaciones que hice yo sobre un hombre que se llamaba Ed Cohen, con el que Plath se había escrito cuando ella estaba en la universidad. En la biblioteca Lilly había leído las cartas de Cohen a ella –eran las cartas maravillosamente evocadoras de un joven– y tuve que ir en avión a Chicago para hablar con él. Cohen había escrito a Plath después de leer un relato breve suyo publicado en *Seventeen*; ella le había contestado y tuvo lugar un (velado) romance por correo. Entonces, un día, Cohen apareció repentinamente en el Smith College, y el romance terminó bruscamente. Resultaba evidente que no era el tipo de Plath, y ésta no se mostró agradable con él. Al poco tiempo la correspondencia se reanudó; en apariencia, Cohen le perdonó el rechazo de su persona y aceptó su papel de Cyrano. En Chicago, en una hermosa casa de estuco poco cuidada de comienzos del siglo XX, donde vive y dirige una empresa de aparatos electrónicos usados, Cohen me contó una extra-

ña y complicada historia sobre cómo habían desaparecido de un mueble archivador las cartas de Plath a él. Al leer la reseña de *Bitter Fame* en la *Times Book Review*, Cohen escribió una carta al director, publicada mes y medio después, en la que se identificaba como «un gran amigo de Sylvia Plath con la que se escribía con frecuencia a comienzos de la década de los cincuenta», y decía: «Sylvia Plath era, al menos a partir del final de su adolescencia, en el mejor de los casos alguien a quien los psiquiatras se refieren como una personalidad límite». Durante mi entrevista con él, Cohen también la caracterizó como «maníaco-depresiva», «paranoica» y «prácticamente cualquier otra cosa que uno quiera sacar del sombrero a la que sea posible aplicarle términos psicológicos», añadiendo: «Debe de haber sido una persona con la que era difícil, muy difícil vivir». Al contarle a Olwyn mi encuentro con Cohen, sugerí que aquel «diagnóstico» de Plath era una especie de venganza por haberle rechazado, y mencioné a otros hombres a los que también había rechazado (Peter Davison es uno de ellos) y que después de su muerte habían aparecido para pronunciarse sobre los problemas de personalidad que tenía. Olwyn, con su radar siempre dispuesto a captar el punto de vista de las cripto-miembros del movimiento de liberación de la mujer, había tomado mi defensa de Plath contra los molestos novios como un ataque a su propia actitud y posición. Rápidamente escribí una respuesta apaciguadora y nuestra «bronca» se terminó. Hemos reanudado nuestra tranquila, extraña, cautelosa correspondencia.

Un personaje metódico, impersonal de Faber & Faber, la editorial que publica a Hughes, se ocupa ahora de los permisos. Escribe sucintas notas a los suplicantes, diciéndoles que hará llegar sus peticiones a Ted y Carol Hughes (uno trata con la pareja como una unidad), y que les volverá a escribir cuando tenga noticias suyas. A veces no las tiene durante mucho tiempo. Para asegurarme el permiso para este trabajo, he reunido un dossier de sus breves y frías comunicaciones. (Mis negociaciones con los herederos fueron tensas pero completamente sinceras. Los Hughes originalmente quisieron tener derecho a leer mi

manuscrito completo, como condición para dar permiso para citar de los escritos bajo su control. Encontré inaceptable esa proposición. Posteriormente, cambiaron de actitud y solicitaron ver únicamente los párrafos de cada lado de las citas. Acepté esa condición y los permisos adecuados se concedieron bajo ella.) Me he formado una imagen del sucesor de Olwyn que se parece a uno de los dos hombres del poema de Plath, «Muerte S.A.»:

> El que nunca levanta la vista, cuyos ojos abultan
> Bajo los párpados cerrados, como los de Blake,
> El que exhibe
>
> Las marcas de nacimiento que son su marca registrada.
> La escaldada cicatriz de agua,
> El desnudo
> Cardenillo del cóndor.

Alvarez recuerda en su escrito sobre Plath que ella le leyó ese poema en voz alta durante su visita al apartamento el día de Nochebuena, y que «discutió inútilmente» con ella sobre la imagen del cóndor. «Yo dije que era exagerada, morbosa. Todo lo contrario, respondió ella, así era exactamente el aspecto de las patas del cóndor. Estaba en lo cierto, claro. Yo sólo trataba, inútilmente, de reducir la tensión y que apartara momentáneamente la mente de sus horrores privados. ¡Como si eso se pudiera conseguir con la discusión y la crítica literaria!» A mediados de enero, cuenta Alvarez, Plath le mandó una nota en la que le proponía una visita al zoológico con los niños para así poder enseñarle el desnudo cardenillo del cóndor. Él no contestó.

V

El mediodía de un templado día gris de septiembre de 1991, me apeé de un tren en una fea estación modernizada de Bedford, un pueblo a una hora de Londres, y encontré que Trevor Thomas, el hombre que esperaría mi tren, no estaba. Thomas era, junto a Elizabeth Sigmund y Clarissa Roche, el tercer miembro del eje anti-Hughes. De él procedía la historia sobre la fiesta con música de bongós en el apartamento de Plath la tarde de su funeral (algo por lo que el *Independent* tuvo que disculparse, y de lo que él mismo se retractó). Era el hombre que había vivido en el piso de debajo de Plath en Fitzroy Road y quizá la última persona que la vio viva: él dijo que la víspera de su suicidio Plath apareció ante su puerta y le pidió prestados unos sellos. En los recuerdos de Alvarez, Thomas es el elemento esencial de la teoría de Alvarez de que Plath no pretendía matarse sino que había intentado sobrevivir a la muerte por gas como había sobrevivido a su muerte con pastillas para dormir. Plath había contado con que la salvase, según Alvarez, «el viejo pintor que vivía debajo» (tenía cincuenta y cinco años). Estaba previsto que una *au-pair* nueva llegara a las nueve y, si todo hubiera ido acorde con el plan, Thomas habría oído a la chica que llamaba al timbre de la puerta del portal; la chica habría encontrado el cuerpo aún caliente de Plath, y «hay pocas dudas de que se habría salvado». Pero Thomas no había oído el timbre –el gas evidentemente se había filtrado hasta su apartamento y lo atontó– y para cuando la chica volvió con ayuda, después de una interminable espera en una cabina telefónica, era demasiado tarde. (En *Bitter Fame*, se pone en duda la idea de que Plath se habría salvado si la chica –la cual, según revelaron investigaciones posteriores, era una enfermera que mandaba el médico de Plath, John Horder– hubiera entrado en la casa a las nueve. Stevenson escribe: «En opinión del doctor Horder, aunque la hubieran encontrado mientras su cuerpo todavía estaba vivo, es probable que su mente ya hubiera quedado destrozada».)

El propio Thomas nunca confirmó ni puso en duda el relato de Alvarez; se había ido de Londres, y no se supo nada de él hasta 1986, cuando volvió a salir a la superficie dentro de la leyenda de Plath. Una carta de Elizabeth Sigmund en el *Observer*, protestando por el modo en que caracterizaban a Plath en sus columnas, atrajo su atención y le impulsó a escribir a Sigmund por medio del periódico. Animado por ella, escribió un manuscrito de veintisiete páginas a máquina –en 1989 lo fotocopió y encuadernó en una edición de doscientos ejemplares– haciendo la crónica de sus dos meses largos de relación con Plath en Fitzroy Road, 23, y relatando lo que había oído y visto en la casa durante los meses que siguieron a su muerte. Sus recuerdos, titulados «Sylvia Plath: Últimos encuentros», son un documento digno de atención. Como los recuerdos de Dido Merwin, ofrecen un autorretrato inmediato y vivo, y como Dido, Thomas recuerda a Plath sin afecto. Pero, a diferencia de Dido, Thomas no rebaja a Plath con objeto de elevar a Hughes: también habla mal de él. No le interesan ni Plath ni Hughes. Deja claro que sólo le interesa su propia vida. Que hubiera llegado a conocer a Plath, sólo era otro de los elementos de mala suerte que habían perseguido su vida. «Desde que mi mujer me abandonara en septiembre de 1962 no dejé de buscar desesperadamente algún sitio donde mis hijos Giles y Joshua pudieran vivir conmigo», escribe Thomas en la primera página de «Últimos encuentros». Un día de finales de octubre o comienzos de noviembre –fue poco después de que Plath le escribiera la entusiástica carta a Mrs. Plath sobre el asunto de que había encontrado el apartamento de Fitzroy Road–, Thomas también había visto la casa, y se enamoró igualmente de ella. El problema era el elevado alquiler: no estaba seguro de que pudiera reunir el dinero que necesitaba para pagar el alquiler de tres meses por adelantado, y pidió a la agencia de pisos que le reservara el apartamento aquel fin de semana, en lo que la agencia estuvo de acuerdo. Pero cuando Thomas telefoneó el lunes, para decir que se quedaba con él, había desaparecido. El de la agencia «me dijo que un matrimonio joven con dos niños pequeños, unos tal Mr. y Mrs. Hughes,

lo habían visto el domingo por la tarde, y como consideró que su necesidad era mayor que la mía les dejó que se quedaran con el piso, y me había reservado el piso bajo». Thomas continúa:

> Yo estaba muy enfadado porque el apartamento del piso bajo era demasiado pequeño. También tenía la sensación de que en cierto modo me habían engañado. Aunque ahora vivían separados, Ted Hughes la ayudó y fue a ver con ella a los de la agencia de pisos, los cuales es poco probable que se lo alquilaran a una mujer sola con dos hijos. Años después, me enteré de que Mrs. Hughes había pagado *un año de alquiler* por adelantado, y firmado un contrato por cinco años. No me extraña que los de la agencia pensaran que su necesidad era mayor que la mía.

Aunque el apartamento de los bajos no se ajustaba a sus necesidades, Thomas lo alquiló: «Hice todo lo que pude para mejorarlo –protesta–. Hice que trajeran mis pertenencias del almacén, y las metí como pude en el apartamento [...] Tuve que hacer unas literas para los chicos». El motivo de este desconcertante compromiso, o su cara aparente –es indudable que podría haber encontrado un apartamento más grande– era la placa de cerámica azul con el nombre de Yeats. En su juventud, en Liverpool, Thomas se había encargado de la producción de la obra de teatro de Yeats, *En el pozo del halcón*. La había producido, actuado en ella y diseñado el vestuario. Thomas creía en lo oculto, y consideró que «tenía que» vivir en la casa de Yeats de Fitzroy Road. Pero no consideraba que tuviese la obligación de ayudar, o ser especialmente atento, con la joven que se había instalado en el apartamento de arriba, y en sus recuerdos da cuenta con una especie de deleite de varias de sus faltas de ayuda y atención. Cuando Plath, el día de su llegada, cerró con llave accidentalmente la puerta del apartamento, y ella y sus hijos que lloraban solicitaron la ayuda de Thomas: «Tuve que defraudar sus esperanzas con respecto a las llaves, pues yo sólo tenía las de mi piso. Lo último que quería era verme implicado, de modo que llamé a la policía por teléfono y me desentendí del asunto». En otra ocasión, durante la gran ola de frío, cuando había mucha nieve y Plath no conse-

guía arrancar su coche, «ella quería que saliese e hiciera girar una de esas pesadas manivelas que hay que meter por la parte delantera del coche para que arranque. Me tuve que negar, porque si uno no se anda con cuidado puede romperse un dedo, o incluso una muñeca». Thomas informa de que Plath dejaba su basura en el cubo de él en lugar de conseguir un cubo propio, y bloqueaba el portal con el cochecito de su hijo. «Creo que lo correcto sería decir que ella no me desagradaba de modo rotundo», escribe. Añade:

> Ella tendía a ser una persona egocéntrica, no dejaba que le interesasen los problemas de otra persona. Nunca, en ningún momento, hizo preguntas sobre mí y mis hijos, ni a qué tensiones estábamos sometidos. Tampoco mostró el menor interés por mis cuadros ni por lo que yo hacía. El mundo giraba a su alrededor. Es una actitud que he observado en otros creadores.

Luego Thomas llega a sus dos escenas, los «últimos encuentros» del título. En el primero, que tiene lugar hacia las ocho de la tarde de un domingo no mucho antes de la muerte de Plath, ésta aparece ante su puerta y está tan afligida que incluso él se conmueve:

> Se quedó allí, con los ojos rojos, hinchados, lágrimas corriéndole por la cara, y con una voz sacudida por los sollozos dijo: «Voy a morir... ¿y quién cuidará de mis hijos?». Yo no sabía qué hacer. Estiré la mano y la agarré del brazo: «Será mejor que entre y se siente. Le serviré una copa».

Plath le cuenta a Thomas entre sollozos que ya no podía resistir más. Luego su estado de ánimo cambia y se pone

> terriblemente enfadada, con una intensidad que era absolutamente alarmante cuando daba puñetazos arriba y abajo. «Es por culpa de esa horrible mujer. Me lo robó. Éramos felices y ella me lo arrebató. Es una mujer malvada, una prostituta, una Jezabel. Están en España gastándose nuestro dinero, mi dinero. ¡Cuánto los odio!» Tenía tal rabieta que intenté dis-

traerla contándole que era probable que mi mujer también estuviera en España con el hombre con el que se había fugado; ¿no sería divertido que estuvieran en el mismo hotel de Barcelona? Aquello no funcionó. Como en las ocasiones anteriores, a ella sólo le interesaban de verdad sus problemas. No tenía tiempo para los míos.

En el segundo encuentro, a las 11.45 de la víspera de la muerte de Sylvia Plath, ésta acude otra vez a su puerta, en aquella ocasión para pedirle sellos. Dice que los necesita para mandar unas cartas a Estados Unidos aquella tarde. Thomas le da los sellos y ella abre un pequeño bolso para pagárselos. «Le dije que no se preocupara, pues yo nunca cobraba los sellos, a lo que ella dijo: "Pero se los tengo que pagar o no estaré en paz con mi conciencia cuando me presente ante Dios"». Después de volver a entrar en su apartamento, Thomas continúa viendo luz por debajo de su puerta y vuelve a encontrar a Plath todavía parada en el portal con «la cabeza alzada y una especie de expresión seráfica». Thomas se ofrece para llamar a su médico –le pareció muy enferma– pero ella dice: «No, por favor, no lo haga. Sólo estoy teniendo un sueño maravilloso, una visión de lo más maravillosa». No acepta la oferta de Thomas de que entre en su apartamento, ni su sugerencia de que se vaya arriba. Continúa parada en el portal, y finalmente él le dice: «Tengo que dejarla o no seré capaz de levantarme a tiempo». Como queda demostrado, él no se levanta hasta las cinco de la tarde siguiente. Debido a las filtraciones de gas a su apartamento, no se entera en absoluto de la conmoción de la mañana: el descubrimiento del cuerpo, la llegada de la policía y la ambulancia, el llanto de los niños, los parientes conmocionados. Es un detalle delicado –digno de un astuto novelista– que el egocéntrico narrador de «Últimos encuentros» no asista directamente como espectador y ofrezca su propia «muerte». Para cuando Thomas despierta, sintiéndose raro y con dolor de cabeza, la casa está tranquila, y él se limita a ir a su trabajo, en la Gordon Fraser Gallery, donde (curiosamente) se disculpa por no haber telefoneado. Sólo a su regreso –su jefe le manda a casa– se entera del suicidio por un vecino.

En la estación de Bedford, veinte minutos después de la hora, apareció un pálido sol en el cielo gris. Yo miraba con nerviosismo el reloj. Entonces, un hombre alto de unos setenta años avanzó arrastrando los pies hacia mí. «Soy Robbie», dijo, y se disculpó por la tardanza, que, dijo, tenía que ver con su infructuoso intento de conseguir una pizza vegetariana. «Trevor está en el coche –dijo–. Últimamente ha tenido ciertos problemas con su pierna, de modo que se quedó en el coche.» Robbie hablaba lenta, tranquila y monótonamente. Tenía una tripa prominente, ojos cansados, y la actitud firme, levemente dominante, de un enfermero o un entrenador de perros. En el coche, Thomas tendió una mano distraída e inmediatamente se puso a hablar, molesto por la pizza con salchichas que se había visto obligado a comprar porque la tienda que vendía pizzas vegetarianas estaba cerrada los domingos. Habían buscado la pizza vegetariana en mi honor, y aunque dije que no importaba lo más mínimo, Thomas continuó quejándose. Era un hombre de aspecto distinguido, con el pelo y la barba blancos, y llevaba puesto una especie de mono de trabajo de algodón de rayas negras y blancas; una camisa turquesa le asomaba por el cuello, y del pecho le colgaba una medalla. Alzaba orgullosamente su hermosa cabeza, y sus labios rosados hacían un puchero. Tenía la pierna izquierda muy hinchada.

El coche era un vehículo de segunda mano que Robbie y Thomas habían comprado el día antes y todavía no le tenían cogido el tranquillo. En todos los semáforos tenía lugar un combate con el cambio de marchas. Le hice a Thomas una pregunta sobre sus memorias, y él inició la respuesta y luego dijo: «Ahora estoy demasiado nervioso por culpa del coche para hablar. Hablaremos después». Cuando nos acercábamos a una pequeña tienda de comestibles, Thomas le dijo a Robbie que se detuviera; le habló como si Robbie fuera el chófer. Robbie aparcó obedientemente encima de la acera. «Compra unas aceitunas rellenas y salsa Heinz para ensaladas», dijo Thomas. Robbie entró en la tienda. Mientras estaba dentro, Thomas me contó un sueño que había tenido la noche anterior. «Yo estaba en un paisaje de rocas color rosa que daba al mar. Una hippie joven se me acercó y me pidió dinero. Yo

dije: "No soy francés, y tengo que irme a casa". Ella dijo: "Le seguiré", y no dejaba de intentar tirarme de las rocas color rosa al mar de abajo. Yo no dejaba de decir: "No hagas eso. No tengo nada de dinero", y ella seguía diciendo: "No me importa".»

Robbie salió de la tienda con un paquete. «Toma, Trevor –dijo–. Bueno, la tendera no tenía aceitunas rellenas pero conseguí de otros dos tipos. Toma el cambio. ¿Se te ocurre algo más?»

Thomas lo pensó un momento y luego dijo: «Podrías comprar ese aliño francés especial para aguacates». Robbie, impasible, se dirigió nuevamente a la tienda. Noté la impaciencia vergonzosa, mortífera que los viejos que pierden el hilo provocan en los que todavía tienen tiempo que perder. Thomas lo reconsideró. «No importa –le gritó a Robbie–. Prepararé yo mismo el aliño.» Robbie dio la vuelta impasible.

Cuando de nuevo estábamos en marcha, le dije a Thomas:

–¿Cómo interpreta usted su sueño? ¿Cree que tiene algo que ver con que hoy haya venido a hablar con usted de Sylvia Plath y Ted Hughes?

–No –dijo Thomas–. Tiene que ver con mi hermano que se marchó con otra persona, abandonándome...

Robbie le interrumpió suavemente:

–Antes de que empieces tu historia, Trevor, creo que será mejor que le digas a Janet lo que tienes que decir sobre los... bueno... aspectos legales.

–Si pudieras callarte un momento, por favor –dijo Thomas–. Si me hablas y me dices lo que tengo hacer, me equivocaré.

–Muy bien –dijo Robbie.

–Si lo dejas a mi intuición, será mucho más inteligente por parte tuya.

–Muy bien.

–Es mi historia. Fui el único que tuvo que cargar con ella. Soy yo el que la tiene que soportar, y casi llevármela al Cielo.

Yo ya sabía algo sobre «los aspectos legales». Después de denunciar al *Independent* ante el Press Council por la historia de los bongós, Hughes consiguió un mandato del tribunal contra Thomas para asegurar que el libelo nunca volvería a salir a relucir. El libelo que se de-

rivaba de las últimas páginas de «Últimos encuentros», cubría el período posterior a la muerte de Plath, cuando los parientes, los amigos de Plath y Hughes, y las sucesivas niñeras aparecieron por Fitzroy Road, 23, y Thomas, desde su puesto del piso bajo, observaba tristemente sus idas y venidas. Igual que sus encuentros con Plath, sus encuentros con los que la sobrevivieron fueron breves y fragmentarios; en su relato de ellos, los agravios mezquinos y el voyeurismo nuevamente volvieron a luchar por imponerse a los sentimientos del escritor. Thomas da cuenta de varios encuentros entre él y Hughes y Assia Wevill. Escribe elogiosamente de Wevill («ayudó mucho para conseguirle una entrevista de trabajo a Giles con la empresa J. Walter Thompson, en la que ella trabajaba»), pero presenta a Hughes como una figura arrogante, amenazadora, que le resultaba muy desagradable: «Supe desde que lo vi por primera vez que era alguien de quien quería mantenerme a una distancia segura». Posteriormente, informa Thomas, cuando creyó erróneamente que había entrado un ladrón en el apartamento de Plath y llamó a la policía, que despertó a Hughes, el irritado Hughes «gritó escalera abajo dirigiéndose a mí: "Sólo son cosas de ese estúpido viejo loco del piso de abajo"». En la carta de Hughes a Andrew Motion sobre la biografía de Wagner-Martin –la carta en la que escribió sobre el «hundimiento mental, colapso neurótico, catástrofe doméstica» que «nos evitó que se completaran varias parodias de ese tipo»– continuaba haciendo una observación importante, categórica:

> El problema principal con los biógrafos de S.P. es que se equivocan, desde el principio, cuando se embarcan en el libro que esperan que venderá muchos ejemplares, al no darse cuenta de que la parte más dramática e interesante de la vida de S.P. sólo es 1/2 S.P.; el otro 1/2 soy *yo*. Pueden caricaturizar y fabricar a S.P. a imagen de sus fantasías estúpidas, y no tener que pagar por ello; y suponen, como los descerebrados que son, que es perfectamente lícito hacer lo mismo conmigo. Aparentemente olvidan que yo todavía estoy aquí para verificar las cosas, y que no tengo intención de servir de alimento a sus digestiones y someterme a su reconstrucción, si lo puedo evitar.

En el caso de los recuerdos de Thomas, Hughes tuvo que abandonar a Plath a merced de Thomas, pero planteó un proceso contra Thomas y le obligó a retirar y disculparse por –y cito de un documento legal de 1990– la «sugerencia de que la misma tarde del funeral de Sylvia Plath, Mr. Hughes había asistido a una fiesta muy animada y ruidosa, con música de bongós, que se organizó y celebró en el apartamento donde Sylvia Plath se había suicidado a comienzos de la misma semana, y que la finalidad de la fiesta era "animar" a Mr. Hughes». Este documento, que se leyó en sesión pública, también contenía el reconocimiento por parte de Thomas de que la sugerencia era falsa, que «Mr. Hughes no estaba presente en tal fiesta como se refiere en las Memorias, y de hecho él [Thomas] ahora acepta que se había equivocado sobre si tal fiesta tuvo lugar la tarde en cuestión».

Cuando empezaba a preguntarle a Thomas sobre su enfrentamiento legal con Hughes, llegamos a nuestro destino: una casa pequeña en una calle silenciosa de estrechas casas de ladrillo de dos pisos, más bien desoladas y baratas; una más de las muestras habituales de la arquitectura doméstica inglesa. Pero no estaba preparada para lo que vi cuando entramos en la casa: una especie de depósito de cosas desordenadas y confusas. Entramos a un pasaje estrecho, por el que casi no se podía pasar debido a las cajas de cartón que se amontonaban hasta el techo, por donde llegamos a una habitación pequeña, cuadrada, mal iluminada, sin ventanas. Había una mesa redonda de plástico blanco en el centro, rodeada de sillas destrozadas de diversos tipos, la mayor de las cuales estaba delante de un televisor. En las paredes y el suelo y sobre cada superficie estaban apilados centenares, quizá millares, de objetos, como si aquel lugar fuera una tienda de segunda mano en la que se había guardado a toda prisa el contenido de otras diez tiendas de segunda mano, y por encima de todo una capa de polvo: no el polvo circunstancial normal, sino un polvo cubierto por más polvo; un polvo que con los años había adquirido casi una especie de calidad de objeto, algo así como una inmanencia. Por unas arcadas de cerca de la entrada se podía ver un dormitorio a oscuras con la cama sin hacer,

sobre la que se amontonaban sábanas y mantas y vagas pilas de ropa, rodeada por montones de más objetos. Se miraba con alivio la cocina iluminada por luz solar a la que se accedía desde el cuarto de estar. Pero ese alivio tenía corta vida. A su modo, la cocina era la habitación más inquietante de todas. En ella todas las superficies estaban también abarrotadas de objetos –centenares de utensilios, aparatos, frascos con condimentos, cajas, cestas, platos, tarros pegados unos a otros– de modo que no se podía llevar a cabo ninguna de las funciones propias de una cocina; el lugar resultaba inútil para la preparación de comida y el fregado posterior. No había dónde poner nada o trabajar, ni siquiera cocinar: la cocina de gas estaba fuera de servicio y se había convertido en otra superficie sobre la que proliferaban los objetos.

Robbie llevó la caja con la pizza y el paquete de aceitunas y aliño para ensalada Heinz a la cocina y miró impotente a su alrededor, como si nunca antes hubiera visto aquel sitio. Thomas se había dejado caer en la silla de delante del televisor, pero luego se levantó con esfuerzo y empezó a dar órdenes a Robbie sobre la preparación del almuerzo. Robbie había encontrado un sitio donde trabajar: una pequeña sección de una delgada tabla para cortar sobre la que picaba los tomates entre pilas de restos antiguos. Seguía amablemente las imperiosas instrucciones de Thomas, aunque finalmente protestó: «¡Pero si aquí no hay sitio!», en respuesta a una orden imposible. Después de ofrecerme a ayudar, y saber que no podría, volví al cuarto de estar; la visión de los dos hombres riñendo y hurgando ansiosamente en la espantosa cocina resultaba dolorosa. Finalmente, se terminó la preparación, y mientras la pizza se calentaba en uno de los dos hornos de microondas de la cocina, Robbie subió a sus propios cuarteles del piso de arriba y Thomas y yo nos sentamos a la mesa blanca. Thomas inició una historia incoherente sobre su vida difícil y desgraciada, cuyos infortunios sólo se habían visto agravados por las «malignas, negras vibraciones» que «la influencia de Yeats» había dejado en libertad en Fitzroy Road, 23. Escuché a rachas cómo hablaba de diversos trabajos

que había tenido y que no funcionaron, de su mujer que le dejó por un hombre de negocios rico de la isla de Wight, de uno de sus hijos que se había escapado del colegio, de esta o aquella persona que consideraba que se había aprovechado de él. Igual que mis ojos se habían echado atrás ante la amenazadora multiplicidad de objetos de la casa de Thomas, mi mente se retiró ante la monótona incoherencia de su monólogo. En una nota sobre el autor que se incluía al final de «Últimos encuentros», R. C. Stuart (Robbie) había ordenado aquellos detalles incoherentes y hecho con ellos una especie de currículum –«El profesor Trevor Thomas es administrador, artista, escritor y actor, y ha tenido una variada y distinguida carrera» –citando producciones «muy celebradas» en las que actuó Thomas, su «incomparablemente característico» estilo de pintar, sus «técnicas revolucionarias en los trabajos museísticos» y su «impresionante integridad». Ahora, en el malhumorado recital de Thomas, los detalles estaban siendo devueltos a su estado primordial.

Posteriormente, cuando pensé en la casa de Thomas (lo que hice a menudo; uno no olvida fácilmente un sitio así), se me aparecía como una especie de alegoría monstruosa de la verdad. Así son las cosas, decía aquel lugar. Así es la realidad inmediata, con toda su multiplicidad, azar, inconsistencia, redundancia, *autenticidad*. Ante el desorden magistral de la casa de Trevor Thomas, las casas ordenadas en las que vivimos la mayoría parecen mediocres y sin vida; igual, y en el mismo sentido, que las narraciones que se llaman biografías palidecen y se hunden ante la desordenada realidad que es una vida. También imaginé excitada que la casa era una metáfora del problema de la escritura. Todas las personas que se sientan a escribir no se enfrentan con una página en blanco sino con su propia mente abarrotada de detalles. El problema consiste en librarse de la mayoría de lo que hay allí, llenar enormes bolsas de basura de plástico con el confuso revoltijo de cosas que se han ido reuniendo con el paso de los días, meses, años de vida y percepción de las cosas con los ojos, los oídos y el corazón. El objetivo es dejar un espacio donde unas cuantas ideas, imágenes y sentimientos

puedan disponerse de tal modo que un lector quiera permanecer un tiempo entre ellos, más que huir, como yo había querido huir de la casa de Thomas. Pero esta tarea de limpiar la casa (de narrar) no es solamente trabajosa; es peligrosa. Existe el peligro de deshacerse de las cosas equivocadas y quedarse con las cosas equivocadas; existe el peligro de tirar demasiadas cosas y quedarse en una casa demasiado vacía; existe el peligro de tirarlo todo. Una vez que se empieza a tirar, puede resultar difícil parar. Puede que sea mejor no empezar a hacerlo. Puede que sea mejor conservarlo todo, como Trevor Thomas, no sea que nos quedemos sin nada. El miedo que sentí en casa de Thomas es primo del miedo que siente el escritor que no puede arriesgarse a empezar a escribir.

Robbie volvió y sirvió el almuerzo. Nos trajo un plato a cada uno en el que estaban agradablemente dispuestos un trozo de pizza, ensalada de patatas, aceitunas y tomates; unos platos que no tenían rastro de la lucha por prepararlos. Thomas clavó la vista en el suyo y dijo:

–Clarissa dice que Olwyn le contó que Sylvia dijo cosas espantosas sobre mí. No lo creo. Es imposible que yo le desagradara tanto y además acudió a mí en busca de ayuda, ¿no? Aunque tal vez podría. No lo sé.

–Uno puede sentir muchas cosas hacia una persona. A usted mismo no le gustaba ella, y al mismo tiempo sentía pena por ella –dije yo.

–Los estados de ánimo no son igual que las actitudes permanentes –dijo Robbie.

–¿Tiene usted la sensación de como si también hubiera estado allí, Robbie? –dije yo.

–Se lo he oído contar a Trevor muchas veces. Siempre igual. Nunca varía. Tiene una memoria fotográfica, una memoria visual como la de una cámara –Robbie habló con orgullo, como si lo hiciera de un caballo de carreras.

–La tengo –dijo Thomas–. Cuando ahora cuento la historia, veo la escena. La veo a ella allí parada, yo que abro la puerta. Y ahí está. Con lágrimas corriéndole por la cara. Tiene los ojos enrojecidos. El pelo en

un estado espantoso. «Voy a morir. ¿Quién cuidará a mis hijos?» Yo no sabía qué hacer. ¿Qué podría haber hecho? Dije: «Entre». Eso fue la segunda vez. La primera fue la tarde que llamó a mi timbre y dijo que no conseguía arrancar el coche. Había grandes montones de nieve. Yo dije: «No». Podría haberme roto la muñeca. «Será mejor que telefonee a la BBC.» Que fue lo que hizo. Iba a una emisión de radio. Le dijeron que llamara a un taxi. Mientras esperaba, dijo: «Me encantan todas estas cosas inglesas antiguas que tiene usted aquí. ¿Sabe? Me recuerdan a mi padre. Fue profesor, también, en Estados Unidos». De modo que sabía que yo había sido profesor. Pero ni una sola vez me preguntó lo que hacía. Nunca me preguntó si pintaba, o si dibujaba, o si era artista. Podría haberle hecho un retrato si ella hubiera colaborado.

–¿Le preguntó usted a *ella* lo que hacía?

–Bueno, la verdad es que supuse que era ama de casa –dijo Thomas, después de una pausa. Añadió–: No supe que era escritora hasta la noche en que se puso histérica.

En la escena de sus recuerdos donde Plath aparece en su apartamento y habla de la Jezabel que le había arrebatado a Hughes, también le enseña una página del *Observer* donde había una reseña de *La campana de cristal* y en la página de enfrente, da la casualidad de que había un poema de Hughes. Plath le dice que Victoria Lucas es ella. Luego, «con una enfurecida intensidad», dice: «Él estará con todos nuestros amigos, recibiendo sus felicitaciones por el poema, el centro de atención, libre de ir y venir adonde le apetezca. Y aquí estoy yo, presa en esta casa, encadenada a los niños».

Pregunté a Thomas si había leído *La campana de cristal*.

–Claro que sí, después de que muriera ella. Yo no había leído nada suyo antes de que muriera. Nunca he leído ningún poema suyo. La poesía no me interesa. Me gustan las novelas. Me gustan las memorias. Pero lo que más me gusta son las biografías. Creo que yo escribo bastante bien. Clarissa dice que el estilo de mis recuerdos es muy conmovedor. Dice que es un estilo muy bueno. Parece que en cierto sentido estuve inspirado. Resulta legible, ¿verdad?

–Sí, sin duda.

–Casi todo el mundo ha dicho: «No las pude dejar». No entiendo por qué tuvo que quejarse Hughes. No le desacredito en ningún sentido. Robbie, no pongas leche. Janet no quiere leche.

–Ya lo sé. Ésta es para ti.

–Ya tengo una.

–Ésa está fría como el hielo. Te he preparado una nueva.

Thomas miró con desagrado la taza de té que Robbie le puso delante. Luego dijo:

–Cuando Miss Malpass llamó al timbre –trabaja en el importante bufete que representa a Ted, de Nabarro Nathanson–. Son básicamente judíos. Tienen una cantidad enorme de abogados. Pueden intervenir en el tribunal supremo. Cuando llamó y dijo: «¿Por qué no tratamos de llegar a una reconciliación? Es estúpido, dos hombres enfrentándose de ese modo», Robbie dijo: «¿Por qué no aceptamos? Todos estos enfrentamientos te están angustiando». Yo estaba terriblemente angustiado. Me puse muy enfermo, ¿verdad, Robbie?

–Sí. Fue agotamiento nervioso. Demasiadas preocupaciones. Todas aquellas ideas acuden vívidas a su memoria fotográfica. Una y otra vez. Cada vez que tiene una entrevista, como hoy...

Thomas le interrumpió:

–En realidad, eso no importa. Fueron las amenazas de Ted. Yo le tenía miedo, tenía miedo de que me pudiera demandar. Vino un alguacil. Mi abogado me dijo que Hughes podía quitarme la casa, mis cuadros, todo lo que tengo. Suena un poco engreído, lo sé, pero creo que es espantoso que un hombre de letras –si es que Hughes puede ser considerado un hombre de letras en el sentido clásico– ejerza ese tipo de acción contra un hombre como yo, que es mucho mayor, y también de cierto calibre intelectual. Quiero decir que mi artículo en el *Who's Who* hace que el suyo sea una vergüenza. Sólo es un catálogo de los libros que escribió.

Cuando llegó el momento de irse, los hombres descartaron mi idea de llamar a un taxi y me llevaron en coche a la estación. Robbie se las

arreglaba mejor con la palanca de cambios. En respuesta a una pregunta mía sobre a qué se había dedicado, Robbie dijo que se había jubilado seis años antes, y describió, con detalles desconcertantemente técnicos su trabajo en electrónica. Cuando terminó, Thomas dijo:

–Ya ve, Robbie es mucho Robbie, más de lo que usted podría creer.

En el tren, leí una copia del artículo del *Who's Who* sobre Thomas, que éste me había dado. Era largo, y relacionaba muchos trabajos en museos y universidades, varios de sólo un año de duración, y citaba tres publicaciones en revistas de museos. Luego tomé notas sobre la casa de Trevor Thomas. Sabía que el laberinto de la historia de Sylvia Plath y Ted Hughes podría volver a llevarme a ella –el Aleph de mi relato– y que cuando llegara el momento querría tener pruebas de que no la había inventado para que formara parte de mi argumento, sino que además la había visto.

Epílogo

Poco después de que apareciera *La mujer en silencio* en *The New Yorker,* en agosto de 1993, varias de las personas que aparecían me escribieron para proponerme cambios y adiciones al texto para la versión norteamericana en forma de libro, y yo acepté algunas de sus propuestas. Ted Hughes, sin embargo, mantuvo un majestuoso silencio de Poeta Laureado hasta después de que el libro se publicara en Estados Unidos y la edición británica estaba en producción. Entonces, en una carta del 11 de abril de 1993, escribió:

> Una parte de su narración no es completamente exacta [...] Cita usted una carta mía a Aurelia en la que le pregunto qué le parecería si publicábamos *La campana de cristal* en Estados Unidos. Eso fue a comienzos de 1970; yo quería dinero para comprar una casa [...] Cuando Aurelia me contestó y dejó en claro sus sentimientos, aunque dijo que la decisión de publicarla o no dependía de mí, abandoné la idea de comprar la casa. Mi carta tranquilizándola es evidente que no figura en el archivo que consultó usted (o sin duda su relato habría sido diferente).

Hughes continuaba diciendo:

> También deben de faltar en esos archivos las cartas que explican cómo, cuando yo había tranquilizado a Aurelia porque *La campana de cristal* no se publicaría en Estados Unidos, se publicó allí, bajo el sello de Har-

per, durante el año siguiente. Esos archivos deberían incluir más de una carta mía, cartas de Olwyn, y cartas de Fran McCullough; además de copias de Aurelia de las respuestas que mandó. (Al menos, a veces hizo copias.) ¿Dónde están?

Yo no tengo nada de esa correspondencia. En 1971, alguien intentó quemar mi casa de Yorkshire (donde yo trataba de vivir por entonces) apilando todos mis años de correo acumulado, con otros papeles y toda mi ropa –una pila en cada uno de los tres dormitorios, y con una máquina de escribir encima de cada pila– y prendiéndole fuego. La casa estaba tan húmeda (acababa de volver a instalarme en ella), que las hogueras simplemente hicieron agujeros en el suelo y cayeron como brasas dispersas a las habitaciones de abajo. Con todo, debe de haber mucho material entre los papeles de Olwyn: fue una crisis importante. Y en los archivos de Harper, también; si es que los editores norteamericanos valoran sus archivos tanto como los editores británicos.

Lo que pasó fue esto: en algún momento de 1970, Fran McCullough descubrió que las obras publicadas en el extranjero pero no en Estados Unidos por un ciudadano estadounidense que luego muere, dejan de tener derechos de autor en Estados Unidos siete años después de la muerte del autor. Fran nos escribió una carta urgente muy alarmada. A no ser que *La campana de cristal* se publicara ya en Estados Unidos, en una forma nueva (con una ligera diferencia física con respecto a la edición británica), y de ese modo volviera a estar sometida a los derechos de autor establecidos, entonces, etcétera. Otro editor, nos dijo Fran, ya estaba planeando piratearla (que es como ella llegó a enterarse de lo que podría pasar).

Le escribí a Aurelia explicándoselo. Lo mismo hizo Fran, creo. Y naturalmente Aurelia contestó. Un chaparrón de correspondencia. Aurelia aceptó el hecho: la novela aparecería ahora en Estados Unidos sin importar lo que ninguno de nosotros pensáramos de eso. La única cuestión fue: ¿quién la iba a publicar y quedarse con los derechos de autor? Si no éramos nosotros, entonces sería otra persona. Aurelia estuvo de acuerdo en que era lo mejor para nosotros.

¿Toda esa correspondencia no consta en el archivo? En cualquier caso, así fue como se publicó en Estados Unidos *La campana de cristal*...

Contesté a Hughes el 23 de abril de 1994:

Su carta es otra, y más apremiante, demostración de la imposibilidad de conseguir entenderlo nunca por completo, y el problema fundamental de la narración omnisciente de la no ficción. Si yo hubiera leído su carta a Aurelia diciéndole que no publicaría *La campana de cristal*, habría contado, como dice usted, una historia diferente. Acabo de llamar a la Lilly Library para asegurarme de que la carta que no aparece se ha perdido –que yo no la he pasado por alto (horrible idea)–. Se ha perdido, como toda la demás correspondencia referida a la futura publicación de *La campana de cristal* en Estados Unidos. La correspondencia salta del «derecho a publicarla es tuyo», de Aurelia, a la correspondencia escrita después de que hubiera aparecido *La campana de cristal* en Estados Unidos. (En la edad del teléfono, nunca se sabe cuándo se han perdido las cartas y cuándo no se han escrito.)

He rebuscado entre las notas que tomé en la Lilly Library, y veo que supuse que usted simplemente había seguido adelante y publicado y comprado la casa. En 1971 Aurelia puso una anotación a su carta del 24 de marzo de 1970. Escribió, con letra a mano muy pequeña: «"71 [...] los niños dicen que era una casa horrible" y que no querían vivir allí. Ted me mandó 10.000 dólares de los derechos de autor (yo protesté por la publicación, que Sylvia no hubiera permitido) y deposité [ilegible] en cuentas para Frieda y Nick –Ted [ilegible] ¡¡¡compró la finca!!!» Al no tener noticias que lo negasen, di por buenas las palabras de Aurelia. Más tarde me enteré por Fran McCullough de la situación de los derechos de autor, pero (al no tener la correspondencia que menciona usted) ignoraba que Aurelia hubiera aprobado la publicación de *La campana de cristal* debido a eso. Su «yo protesté por la publicación» era todo lo que tenía. Supuse que la situación de los derechos de autor simplemente le había impulsado *a usted* a ir más allá.

En su carta, después de dar su versión, Hughes escribió:

No sé qué podría hacer usted con respecto a eso, pero evidentemente yo tengo que decírselo. Soy consciente de que usted necesita un asunto especial de ese tipo para proporcionar la «frialdad requerida» a su enfoque. Debe de haber muchas cosas malas que usted podría usar que estarían más cerca de la verdad. Pero supongo que ya es un poco tarde para in-

> cluirlas. Sin la presión del asunto de los derechos de autor estoy completamente seguro de que nunca habría publicado *La campana de cristal* en Estados Unidos sin el consentimiento de Aurelia. Estoy seguro de que no lo habría hecho, sabía que estaba pasándome de la raya cuando lo pregunté.

Repliqué a esta cuestión como sigue:

> Digo que habría contado una historia diferente de haber sabido toda la verdad de la situación, pero creo que eso sólo sería diferente en lo que se refiere a la demostración de su consideración por los sentimientos de Mrs. Plath. No habría cambiado el hecho de que la publicación de *La campana de cristal* dio lugar a *Cartas a mi madre* y *Cartas a mi madre* dieron lugar a los *Diarios*. Ni mi «frialdad» surgió de que la publicase sin las bendiciones de Mrs. Plath. Lo que me dejó helada fue la carta en sí misma. («Sabía que estaba pasándome de la raya cuando lo pregunté», escribe usted, como si usted mismo tuviera escalofríos.) La idea no era encontrar cosas «malas» sobre usted. Considero el incidente y la «frialdad» como parte de la cuestión del dinero; la grieta en la copa dorada, la grieta por la que todos nosotros escribimos canalladas para ser publicados. Quizá (o sin duda) esta visión sea insuficente [...]

En una conversación telefónica que siguió a estas cartas, Hughes y yo discutimos sobre los modos posibles de ofrecer su nueva información; esta nota es el resultado. Un cabo suelto permanece: la nerviosa anotación de Aurelia Plath de que Hughes había comprado la casa junto al mar; la casa que evidentemente no compró. En su carta dirigida a mí, Hughes había escrito sobre ese sitio con su viejo anhelo romántico («un jardín con valla [...] treinta acres ondulantes que bajan hasta el mar [...]») y una amargura nueva sobre el valor que había adquirido en unos pocos años, de 16.5000 libras en 1970 a más de un millón de libras a comienzos de la década de los ochenta. Ahora, por teléfono, con voz triste y frustrada, a Hughes no se le ocurría ninguna explicación de la anotación de Mrs. Plath. Dijo que no estaba seguro de que los niños hubieran visto el sitio.

A la mañana siguiente desperté con una de las ideas que habitualmente impulsan a los detectives de ficción. Telefoneé otra vez a la Lilly Library y pregunté a la bibliotecaria si me podría leer la anotación de Aurelia Plath a la carta de Hughes del 24 de marzo de 1970; me interesaba especialmente un palabra que yo había encontrado ilegible cuando tomé notas en la biblioteca en 1991. A lo mejor ella la podía leer. Dijo que lo intentaría. Cuando llegó a la frase pertinente, hizo una pausa durante un momento de esfuerzo. Luego leyó –como yo estaba segura que haría–: «Ted *nunca* compró la finca».

J. M.
Mayo de 1994

Referencias de permisos

Se agradecen los permisos de reimpresión de los siguientes textos publicados o inéditos:

Doubleday y Faber and Faber Ltd.: citas de *The Journal of Sylvia Plath*, editado por Ted Hughes y Frances McCullough, copyright © 1982 by Ted Hughes como administrador del Legado de Sylvia Plath. Derechos de autor fuera de Estados Unidos administrados por Faber and Faber Ltd., Londres. Reimpreso con permiso de Doubleday, una división de Bantham Doubleday Dell Publishing Group, Inc., y Faber and Faber Ltd.

Faber and Faber Ltd.: Citas de dos cartas inéditas de Ted Hughes a A. Alvarez; citas de dos cartas inéditas (septiembre-octubre 1986 y 4 de noviembre 1989) de Ted Hughes a Anne Stevenson; citas de una carta inédita (invierno 1991) de Ted Hughes a Jacqueline Rose; citas de una carta inédita (11 de abril 1994) de Ted Hughes a Janet Malcolm; cita de textos inéditos de los diarios de Sylvia Plath en el Smith Archive. Reimpresos con permiso de Faber and Faber Ltd.

Harper Collins Publishers, Inc.: Citas seleccionadas de 17 páginas de *Letters Home by Sylvia Plath: Correspondence 1950-1963*, editado por Aurelia Schober Plath, copyright © 1975 by Aurelia Schober Plath. Reimpreso con permiso de Harper Collins Publisher, Inc.

Harper Collins Publisher Inc., y *Faber and Faber Ltd.*: Citas de «The Applicant», «Daddy», «Death and Co.», «Lady Lazarus», «Letter in November», «Medusa» y «Tulips» de Sylvia Plath, *Ariel*, copyright © 1962, 1963, 1965 by Ted Hughes. Copyright renovado. Cita de «Fable of the Rhododendron Stealers» en Sylvia Plath, *Collected Poems*, copyright © 1960, 1965, 1971, 1981 by the Estate of Sylvia Plath, copyright renovado. Cita de «In Plaster», en Sylvia Plath, *Crossing the Water*, copyright © 1971 by Ted Hughes. Cita de «Rabbit Catcher», en Sylvia Plath, *Winter Trees*, copyright © 1972 by Ted Hughes. Derechos fuera de Estados Unidos de *Collected Poems* son administrados por Faber and Faber Ltd., Londres. Reimpreso con permiso de Harper Collins Publishers Inc., y Faber and Faber Ltd.

Olwyn Hughes: citas de cartas inéditas a Anne Stevenson y a la autora. Reproducidas con permiso de Olwyn Hohges.

Anne Stevenson: citas de cartas inéditas a Olwyn Hughes y a la autora. Reproducidas con permiso de Anne Stevenson.

Wylie Aitken & Stone, Inc.: Cita de una carta de A. Alvarez a Ted Hughes, copyright © 1971 by A. Alvarez. Cita de A. Alvarez, *The Savage God*, copyright © 1971 by A. Alvarez. Cita de la reseña de A. Alvarez del libro de Anne Stevenson, *Bitter Fame*, publicada por primera vez en *The New York Review of Books*, copyright © 1989 by A. Alvarez. Reproducida con permiso de Wylie, Aitken & Stone, Inc.

Houghton Mifflin Company: cita de «Wanting to Die» en Anne Sexton, *Live or Die*, copyright © 1966 by Anne Sexton. Reproducido con permiso de Houghton Mifflin Company. Todos los derechos reservados.